D. VAN GILST

LA MUSIQUE FRANÇAISE AU MOYEN-AGE

Répertoire de la Psallette Notre-Dame

ADAM DE LA HALLE

(1240 ? - 1288 ?)

RONDEAUX

à 3 voix égales

transcrits

par

JACQUES CHAILLEY

ÉDITIONS SALABERT
Collection ROUART-LEROLLE, 22, rue Chauchat, Paris-9e
Copyright by Rouart Lerolle 1942

PRINTED IN FRANCE

NF 4,00

LA MUSIQUE FRANÇAISE AU MOYEN-AGE

Répertoire de la Psallette Notre-Dame

ADAM DE LA HALLE

(1240 ? - 1288 ?)

RONDEAUX

à 3 voix égales

transcrits

par

JACQUES CHAILLEY

ÉDITIONS SALABERT

22, rue Chauchat, Paris-9

(Collection ROUART - LEROLLE)

Copyright by Rouart Lerolle 1942

Printed in France

LA MUSIQUE FRANÇAISE AU MOYEN-AGE

Collection publiée par Jacques CHAILLEY

RONDEAUX

à 3 voix égales

d'ADAM DE LA HALLE

---

1. Je meurs, je meurs d'amourette.
2. Le doux regard de ma dame.
3. Haro ! le mal d'aimer.
4. Fines amourettes j'ai.
5. A Dieu confie amourettes.
6. Dame, suis trahi.
7. Amour, et ma dame aussi.
8. Or est Bayard en la pâture.
9. A jointes mains vous dois.
10. Fi, mari, de votre amour.
11. Hé, Dieu, quand verrai.
12. Dieu, comment pourroie.
13. Trop désire à revoir.
14. Bonne amourette Me tient gai.
15. Tant que je vivrai.
16. Dieu soit en cette maison.

EN PRÉPARATION :

PÉROTIN LE GRAND, *Salvatoris hodie*, conduit à 3 voix.
ANONYME, école limousine du XIe siècle : *L'époux*, drame liturgique
CHŒURS ET CHANSONS DE LA FETE DES FOUS.
Etc.

INTRODUCTION

En cette fin du XIIIe siècle, Arras connaît une activité littéraire et musicale sans précédent. De par le rôle qu'avaient joué deux des leurs dans le miracle de la Sainte-Chandelle, les trouvères sont tenus au premier rang de la « carité » des Ardents. Aux cérémonies pieuses s'adjoignent les jeux littéraires, et bientôt le Puy d'Arras devient le théâtre d'âpres compétitions, le stimulant des talents les plus... ou les moins réels : ne nous est-il pas parvenu 182 noms de trouvères artésiens du XIIIe siècle ?

Ainsi, voici qu'insensiblement s'est déplacée la capitale musicale. Il était naturel que ce fût vers la musique sacrée que se tournât l'époque précédente, idéaliste entre toutes, qui enfantait la « courtoisie » des héros de Chrétien de Troyes ou les allégories mystiques des romans du Graal ; mais la fin du siècle a modifié la pente des esprits : la Rose recherchée par Guillaume de Lorris sera cueillie par Jean de Meun. Ce ne sont plus les preux, mais les bourgeois, dont les vers vont nous livrer les noms. Et la musique, comme tous les arts, aura sa part dans l'évolution : le siècle s'était ouvert avec Maître Pérotin le Grand dans les parfums d'encens du chœur de Notre-Dame-de-Paris ; il se fermera dans le bruit des disputes d'échevinage, des argumentations amoureuses et quintessenciées, à Arras ou à sa succursale de la Cour de Naples, sur le rideau de fond sanglant des Vêpres siciliennes, avec Maître *Adam le Bossu, dit de le Hale* (nous traduisons de la Halle), *dit Adam d'Arras* (1). — Pérotin ; Adam. Ces deux grands noms, aussi opposés qu'il est possible, encadrent le Grand Siècle comme deux symboles.

C'est que, parmi les 182 trouvères artésiens, 180 peut-être se sont contentés de présenter avec plus ou moins de bonheur, sur une musique non toujours dénuée d'agrément, mais où Beckmesser le dispute trop souvent à Hans Sachs, des thèses saugrenues de casuistique amoureuse, ou à chanter, en des strophes à refrains gracieuses et stéréotypées, l'inépuisable aventure du beau chevalier et de la gente bergère. Adam d'Arras suivit la règle commune : ses jeux-partis soutenus contre Jean Bretel ou Jean Grieviler, ses Chansons amoureuses où s'insèrent deux pièces inattendues en l'honneur de la Vierge, tout ceci n'eût pas suffi à le sortir pour nous de la foule grouillante de ses collègues. Mais, seul d'entre eux, il cherche à s'évader par ailleurs des formules imposées, à se trouver, parmi tant de jolies conventions, une personnalité bien à lui. Au lieu de rimer une *pastourelle* en couplets où les *refrains* donnés alternent avec les strophes composées par le trouvère, il imagine, pour distraire sans doute la Cour de Naples où il a suivi le comte d'Artois, de porter à la scène, en un délicieux dialogue parlé,

(1) Nous ne croyons pas utile de répéter les renseignements sur la biographie d'Adam, souvent donnés dans les études d'ordre littéraire. Renvoyons, pour ce faire, à G. COHEN et J. CHAILLEY, *le Jeu de Robin et Marion*, Paris, Delagrave 1935, introd. pp. 11-13.

toute la partie originale du schéma-type de la pastourelle, en conservant le chant seulement pour les refrains ; tantôt il laisse ceux-ci, comme dans la pastourelle strophique, à l'état de citations d'un vers ou deux, tantôt il les développe pour leur restituer leur forme entière : et c'est ainsi que naît le *Jeu de Robin et Marion*, que la similitude fortuite de présentation à pu faire nommer le « premier opéra-comique ». Il imagine de mettre en scène, en une « revue » d'une ébouriffante fantaisie (émaillée elle aussi, en plus petit nombre, de « refrains » musicaux), ses parents et ses contemporains mêlés aux fées et au messager de la fantasmagorique « mesnie Hellequin », et c'est le *Jeu de la Feuillée*. Délaissant la musique pour n'être plus que poète, comme son confrère Rutebeuf, il rime son *Congé* ou son poème (inachevé) du *Roi de Sicile*. Mais surtout — et peut-être ses années d'étudiant à Paris sont-elles à la base de cette ambition — il paraît être le seul qui, à l'art monodique du poète-compositeur tel que le concevaient les trouvères, ait joint la science différente et bien plus profonde que pratiquaient les *déchanteurs* : le seul trouvère qui ait su et osé écrire à plusieurs voix, et il se trouve qu'il s'y est révélé un maître.

On connaît d'Adam, comme bagage polyphonique, 16 rondeaux (1) et 7 motets (2) ; ceux-ci étant du reste souvent des *motets entés*, c'est-à-dire où l'une des parties insère un thème donné, plusieurs de ces thèmes étant précisément empruntés à ses Rondeaux. Mais si les motets prennent place parmi les monuments d'un genre cultivé avec prédilection en cette fin du XIIIe siècle, les Rondeaux d'Adam de la Halle sont, eux, des spécimens presque uniques, témoins de l'esprit d'initiative du musicien.

Le XIIIe siècle nous a légué, en effet, un assez grand nombre de Rondeaux monodiques, français ou latins, courtes chansons de *carole*, de veine primesautière et charmante à l'origine, puis tant soit peu gâtée en fin de siècle par l'intrusion des poètes de cour. D'autre part, à côté du *motet* et de l'*organum* venait de se codifier un genre polyphonique nouveau, le *Conduit*, où pour la première fois le compositeur n'était plus astreint à suivre pas à pas un thème donné préexistant. L'école de Notre-Dame avait fixé les modèles du genre, chants latins généralement pieux ou de circonstance, particulièrement abondants à l'occasion des réjouissances du Nouvel An et de la fête des Enfants (pseudo fête de l'Ane ou des Fous). Sur un même rythme, des voix différentes y chantaient ensemble les mêmes paroles. On avait même vu quelques Conduits latins, partiellement aussi quelques motets, emprunter la forme du Rondeau, mais nul avant Adam n'avait encore écrit de Rondeaux *français* à plusieurs voix en *combinant la forme du Rondeau avec l'écriture du Conduit*. Innovation féconde, car durant le XIVe et le XVe siècle, le Rondeau restera le genre le plus volontiers mis en musique par les maîtres. Réussite unique cependant, car peu après lui, les innovations rythmiques de l'*Ars nova* vont modifier si profondément la technique musicale qu'il ne restera rien de la belle simplicité des Rondeaux d'Adam dans ceux, plus complexes, d'un Guillaume de Machaut ou même d'un Jehannot de Lescurel.

Cependant, malgré cette simplicité, il ne faut pas oublier que *l'harmonie médiévale ne doit pas se lire en partition réduite au piano* : avant tout, elle

---

(1) En réalité 14 rondeaux, un rondeau-virelai (n° IV) et une ballade (n° XVI), groupés par le scribe sous la rubrique unique *Li rondel Adan.*

(2) Le *motet* est au XIIIe siècle un genre spécial de composition qui contrepointe des parties à paroles différentes : une *teneur* ou thème donné, d'origine le plus souvent grégorienne, rythmiquement déformée suivant des règles précises ; un *double* ou *motet* (petit mot) ; éventuellement un *triple* et même un *quadruple*, à valeurs plus brèves et à mouvement plus rapide. Il arrive fréquemment du reste qu'une partie soit l'œuvre d'un compositeur différent des autres.

contrepointe des lignes horizontales. « Quiconque veut faire un Conduit doit d'abord trouver une mélodie, la plus belle qu'il pourra » ; après quoi seulement il écrira les autres voix. Mais cette mélodie n'est pas du tout, comme dans la cantilène du XIXe siècle, la ligne supérieure accompagnée : c'est la *teneur*, la voix qui *soutient* l'ensemble (*quia discantum tenet*), en latin *tenor*, d'où nous reviendra, à travers l'italien *tenore* le nom de la partie vocale ainsi désignée, ce qui indique assez sa place habituelle dans la polyphonie médiévale, surtout ultérieurement. Et la teneur de nos Rondeaux, les comparaisons de manuscrits l'affirment, en est la ligne médiane. Etait-ce donc là une *vox prius facta* ? Mais alors, comparez son écriture ornée et savante dans certains Rondeaux (III, V, VI, VIII, X, XI, XII, XV) et l'adorable simplicité de l' « altus », où trois notes suffisent parfois. L'hypothèse « scientifiquement » bâtie est musicalement irrecevable. Teneur et triple forment un bloc harmonique, parfois même parallèle, assis sur la partie la plus grave, qui, pour la première fois dans l'histoire, remplit ici la fonction d'une véritable *basse* moderne, remplaçant dans ce rôle la teneur du motet. Ces Rondeaux marquent donc une étape importante dans les conquêtes successives menant à l'harmonie actuelle.

Dans la ballade (n° XVI) au contraire, la teneur mène le jeu : elle est seule à offrir un schéma pur ; superius et altus se complètent l'un l'autre (𝄽 d'abord au sup., puis ensuite, avec 𝄽 un peu modifié, à l'altus ; les autres phrases sans liaison). De même dans le rondeau-virelai (n° IV) dont nous signalons dans le texte l'intéressante structure. Les autres rondeaux suivent à peu près la forme traditionnelle du Conduit, où chaque voix évolue librement, sans souci des croisements, plus soucieuse de son élégance propre que du composant harmonique. Adam de la Halle semble donc avoir été l'un des premiers, le premier peut-être, à penser pour certains rondeaux — non pas pour tous, et peut-être est-ce là aussi un élément de chronologie non encore utilisé — à une harmonie d'ensemble, et cela le rend pour nous étrangement « moderne ».

Car il est à peine besoin de faire ressortir la richesse musicale de ces courtes piécettes, véritables bibelots d'étagère, finement ciselés, où certains frottements, précédant le retour à la quinte sans tierce (consonance de base de tout le Moyen Age), le charme désuet de la cadence à double sensible (1), classique au XIIIe siècle, ne sont pas sans fleurer quelque peu un debussysme ou un ravélisme en avance de sept siècles : voyez par exemple la cascade de secondes du n° XII, *Dieu, comment pourroie*, mes. 1 et 2 ou le début du n° IV, *Fines amourettes*, surtout dans la version de Cambrai. Une telle liberté d'écriture, particulièrement dans les notes de passage, que connut aussi, mais dans un style bien différent, l'école de Notre-Dame, sera perdue par les siècles suivants jusqu'à ces toutes dernières années.

C'est ainsi que le passé le plus lointain, même oublié, est souvent plus proche du présent que les heures défuntes d'hier au soir.

Jacques CHAILLEY.

---

(1) Sur cette double sensible (accord du sixte majeure de second degré se résolvant sur l'accord parfait sans tierce de la tonique), voyez, à l'appendice, p. 34, § *accidents*, et les notes aux rondeaux III et XIV.

NOTES PRATIQUES D'EXÉCUTION

I

1° Ne croyez pas que parce qu'une œuvre est ancienne, elle doive être d'exécution morne et ennuyeuse : même jadis, aucune musique n'a été faite pour ennuyer.

2° Ne croyez pas qu'elle doive être uniformément lente : ceci est un contresens de gens qui ont vu des notations anciennes sans comprendre le mécanisme de leur évolution : pour user d'analogie, imaginez ce que deviendrait un 4/1 si l'on déclarait que toute mesure doit se battre à la noire !

3° Ne vous croyez pas tenu non plus de contrefaire votre voix pour prendre tel timbre extraordinaire : vous vous rendrez risible aux yeux de vos contemporains sans du tout vous rapprocher du mode d'exécution ancien dont nul ne peut se vanter d'avoir une connaissance exacte.

En conséquence : Assurez-vous que le texte sur lequel vous travaillez est établi avec conscience par des transcripteurs qualifiés et est exempt de ces « arrangements » qui sévissent là plus encore qu'ailleurs. Ensuite, laissez-vous aller à votre goût musical pour extraire de l'œuvre son maximum de rendement. Mais, de grâce, ne la traitez pas en « exemple de musicologie » qui peut se bâcler n'importe comment : même une œuvre médiévale ne s'interprète pas sans avoir été étudiée, repensée et travaillée. Ainsi seulement vous la ferez aimer.

II

Ici, comme dans toute édition d'œuvre ancienne, ce qui est de l'auteur doit rester intangible ; ce qui a été complété par l'éditeur pour l'usage pratique n'est pas soumis au même respect. Par conséquent :

1° Vous pourrez fort bien modifier nuances ou *tempo* si bon vous semble.

2° Vous pourrez transposer si telle tessiture vous convient mieux.

3° Vous pourrez remplacer voix de femmes par voix d'hommes, voire mélanger (bien que l'usage des voix mixtes semble avoir été très postérieur).

4° L'exécution *a cappella* est sans doute la meilleure ; mais rien ne s'oppose à ce que l'on double tout ou partie des voix à divers instruments ; on déconseille seulement le piano, par trop anachronique et de plus contre-indiqué en raison des croisements continus de voix, qu'il brouille.

5° Vous pourrez même, suivant une théorie en cours, d'ailleurs contredite par l'examen des manuscrits, confier monodiquement le couplet des Rondeaux à un soliste de la partie de teneure (celle sous laquelle ici est imprimé le texte d'ancien-français). La présentation de l'œuvre gagnera ainsi en couleur et en variété. Pour les n°s IV et XVI, qui ne sont pas des Rondeaux proprement dits, le couplet devra rester à 3 voix, mais 3 solistes pourront s'opposer au plein chœur.

III

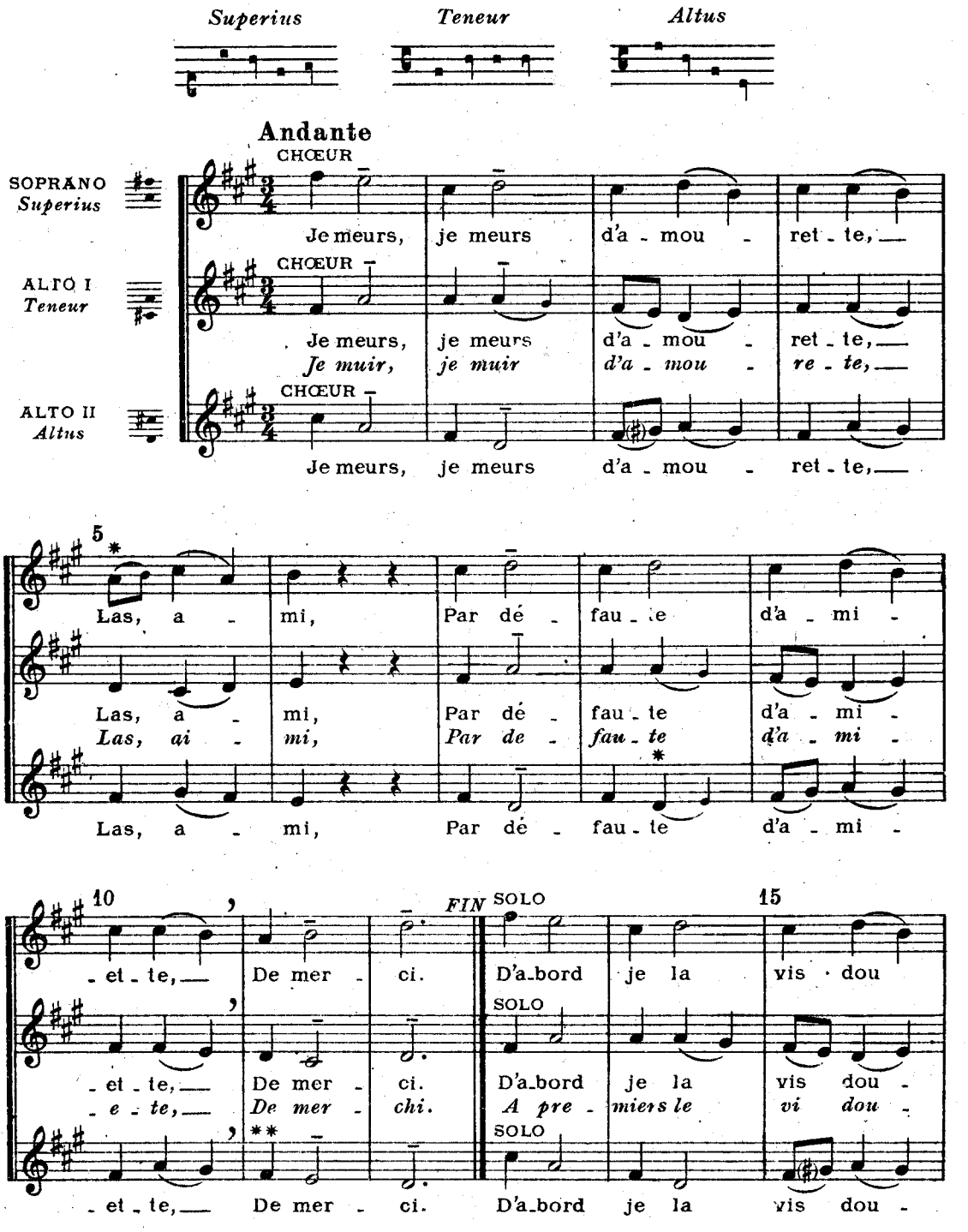
La question des accidents est la plus délicate qui soit, surtout lorsqu'il s'agit de triton ou de fausse relation. Partout où il pourrait y avoir doute, l'accident est mis entre parenthèses. Si un accident vous étonne, reportez-vous à l'appendice musicologique pour trouver sa justification. Mais en principe, respectez tous ceux qui sont écrits : aucun d'eux n'est d'invention pure.

Enfin, ne prêtez aucune attention au fait que certaines notes sont imprimées plus finement : il s'agit de la transcription d'une particularité de la notation du XIIIe siècle, la *plique*, qui n'influe pas sur l'exécution : telle note, pliquée dans un manuscrit, est réelle dans un autre.

J. C.

I. Je meurs, je meurs d'amourette.

(Je muir, je muir d'amourete).



N.B. Ce rondeau a été enregistré par la Psallette Notre-Dame (disque Gramo D B. 5.116) dans la collection *Les Maîtres français du Moyen-Age.* (D B. 5.116 à 5.119)

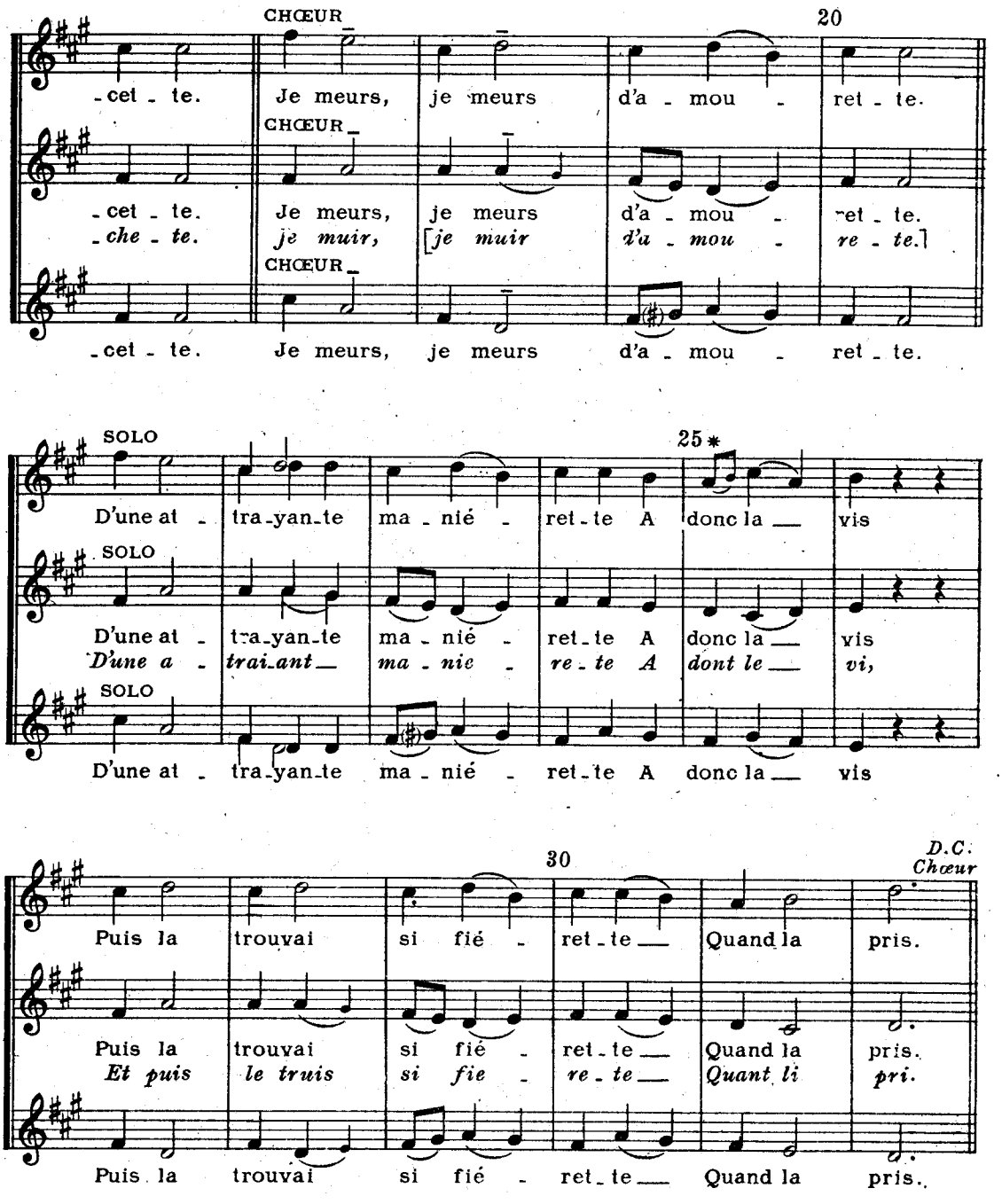
Copyright 1942 by Rouart - Lerolle & Cie .

Editions SALABERT, 22, Rue Chauchat, Paris.
(Collection ROUART LEROLLE)

R.L.12.110 & Cie

Imprimé en France

Tous droits réservés

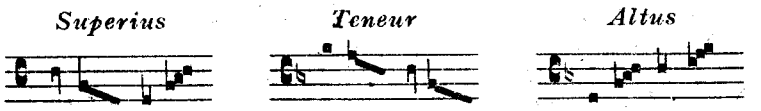


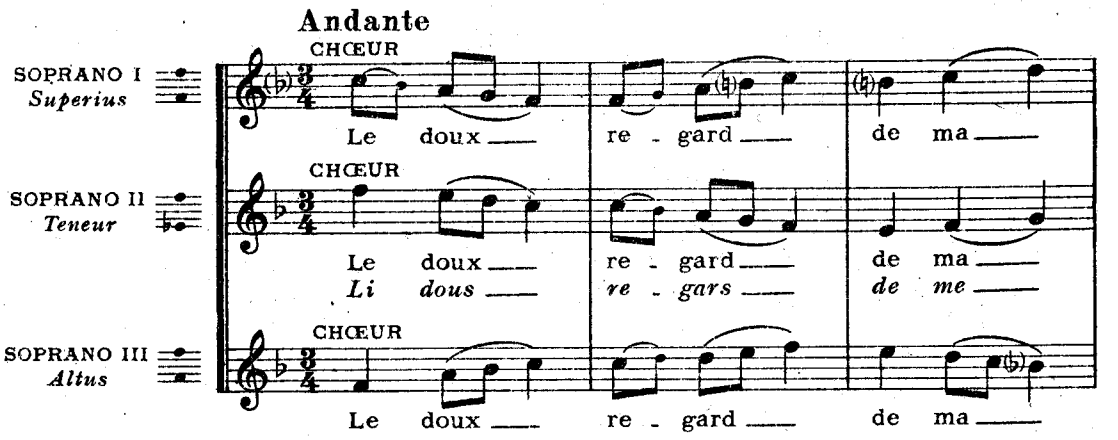
Variantes du manuscrit de Cambrai.

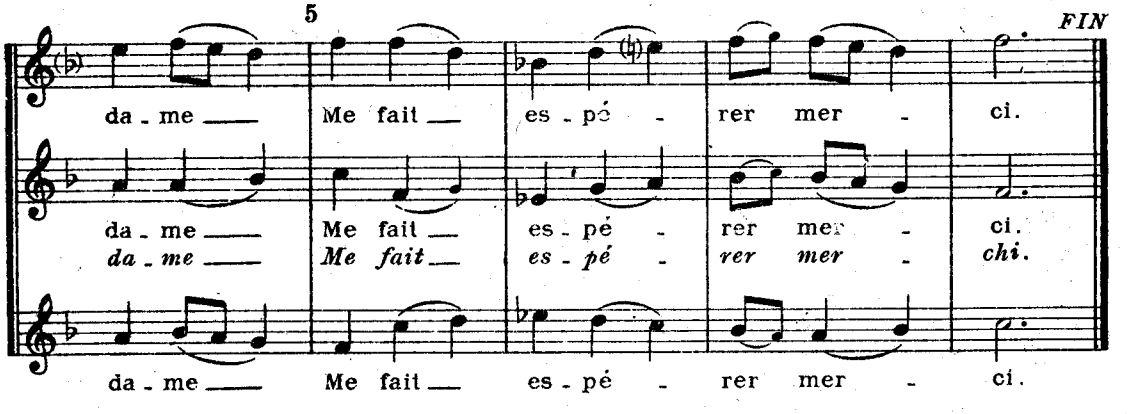
Superius: * *la* noire.
Altus: * *re* blanche. ** *la sol fa*

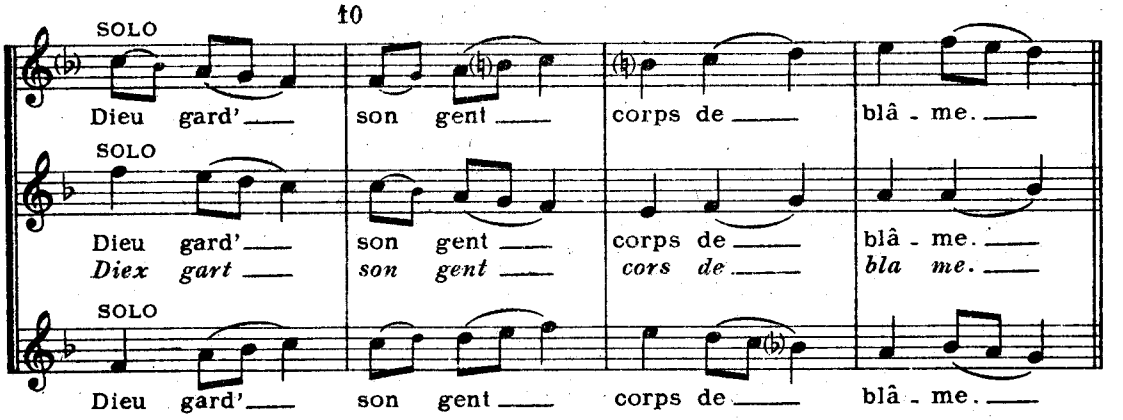
II. Le doux regard de ma dame.

(Li dous regars de me dame).









15

CHŒUR Le doux re - gard, de ma da - me.

CHŒUR Le doux re - gard de ma da - me.
Li dous re - gars de me da - me.

CHŒUR Le doux re - gard de ma da - me.

20

SOLO Ja - mais da - me par mon â - me.

SOLO Ja - mais da - me par mon â - me.
Je ne vi on - ques par m'a - me

SOLO Ja - mais da - me par mon â - me.

D.C. Chœur

Plus plai - sant qu'el - le ne vis.

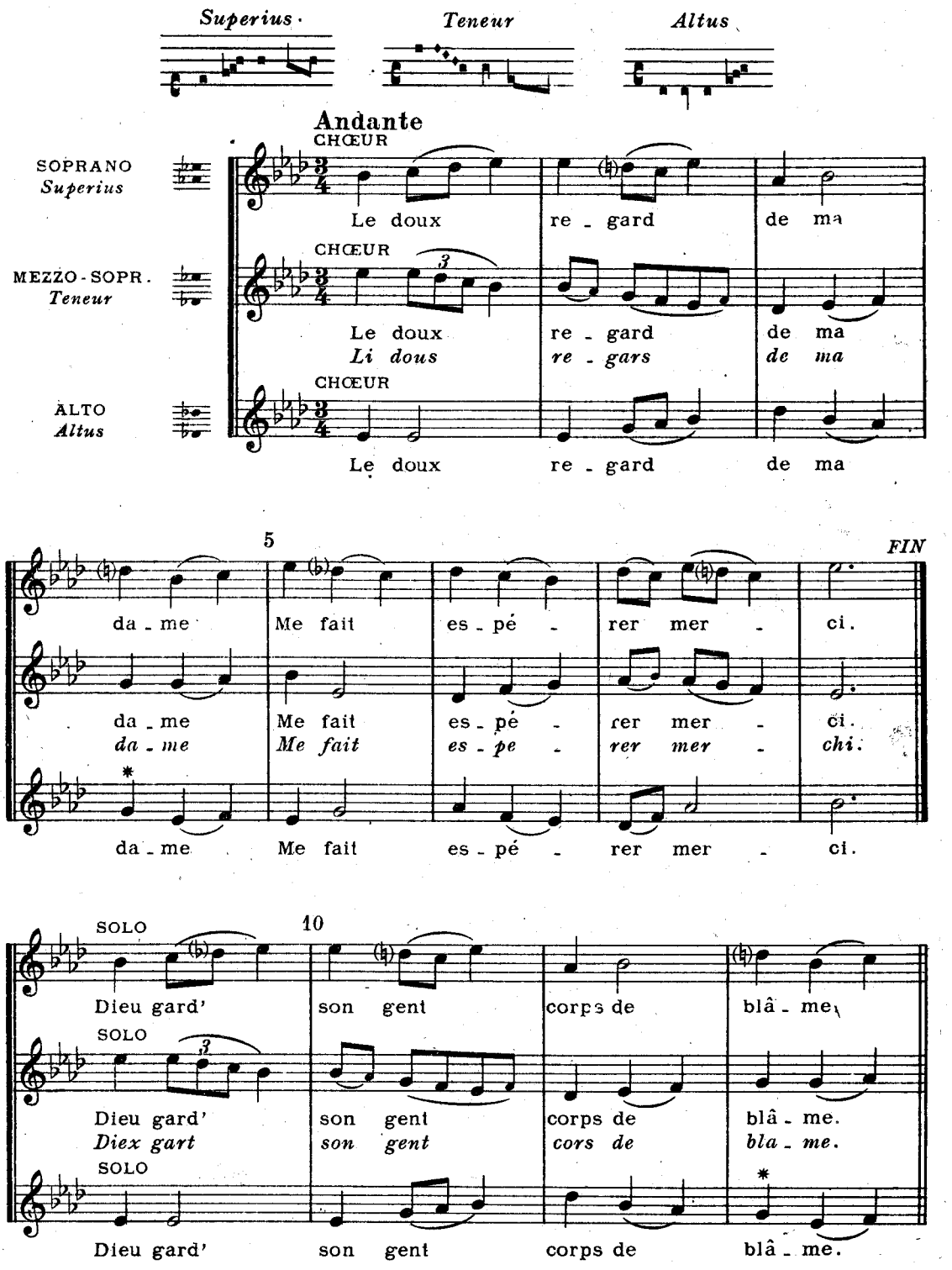
Plus plai - sant qu'el - le ne vis.
Da - me plus plai - sant de li.

Plus plai - sant qu'el - le ne vis.

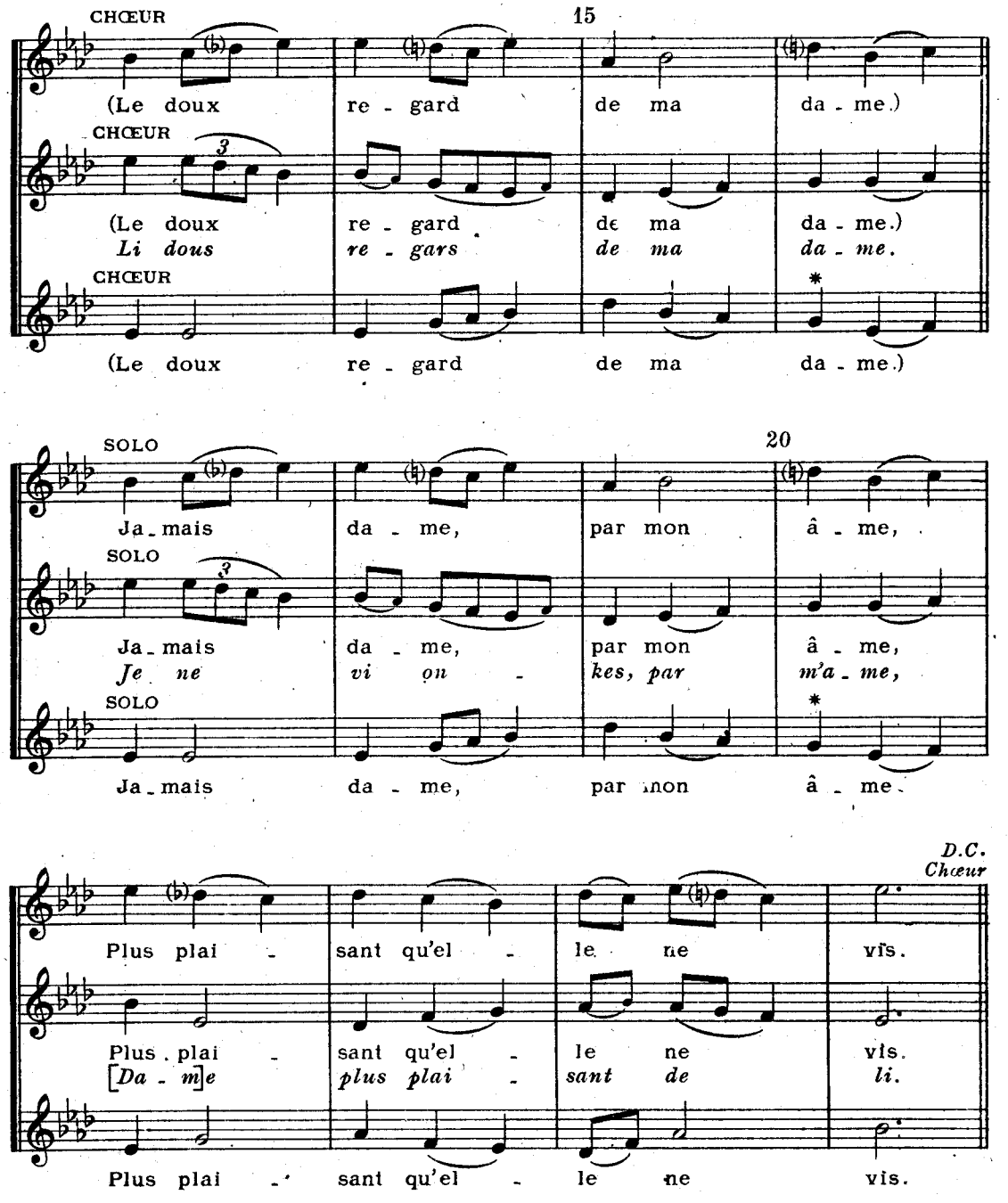
II bis. Le doux regard de ma dame.

(Li dous regars de ma dame).

(Version du manuscrit de Cambrai).

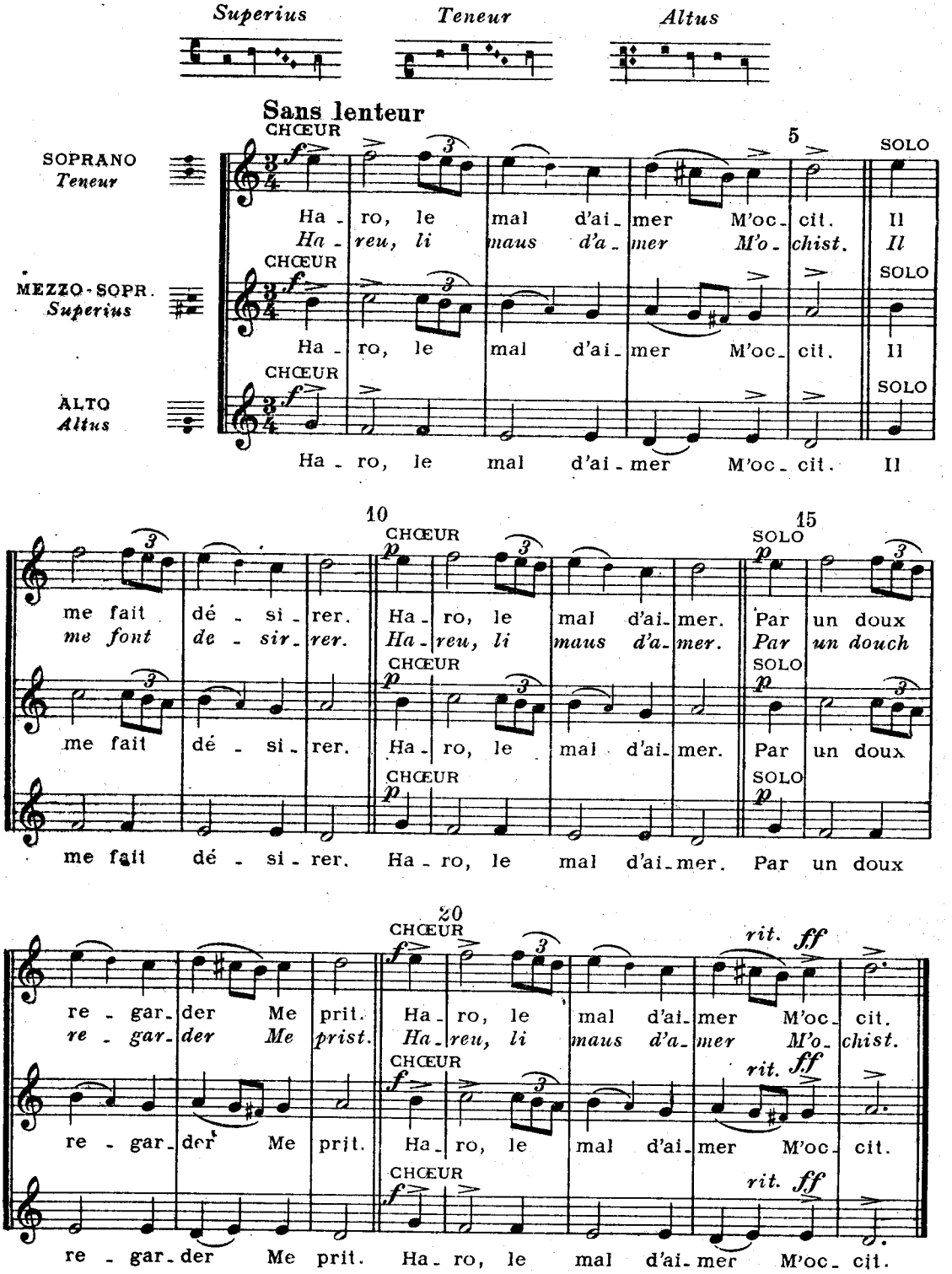


* Note effacée par le mauvais état du ms.


15
CHŒUR
(Le doux re - gard de ma da - me.)
CHŒUR
(Le doux re - gard de ma da - me.)
Li dous re - gars de ma da - me.
CHŒUR
(Le doux re - gard de ma da - me.)
20
SOLO
Ja - mais da - me, par mon â - me,
SOLO
Ja - mais da - me, par mon â - me,
Je ne vi on - kes, par m'a - me,
SOLO
Ja - mais da - me, par mon â - me.
D.C.
Chœur
Plus plai - sant qu'el - le ne vis.
Plus plai - sant qu'el - le ne vis.
[Da - m]e plus plai - sant de li.
Plus plai - sant qu'el - le ne vis.

III. Haro, le mal d'aimer M'occit!

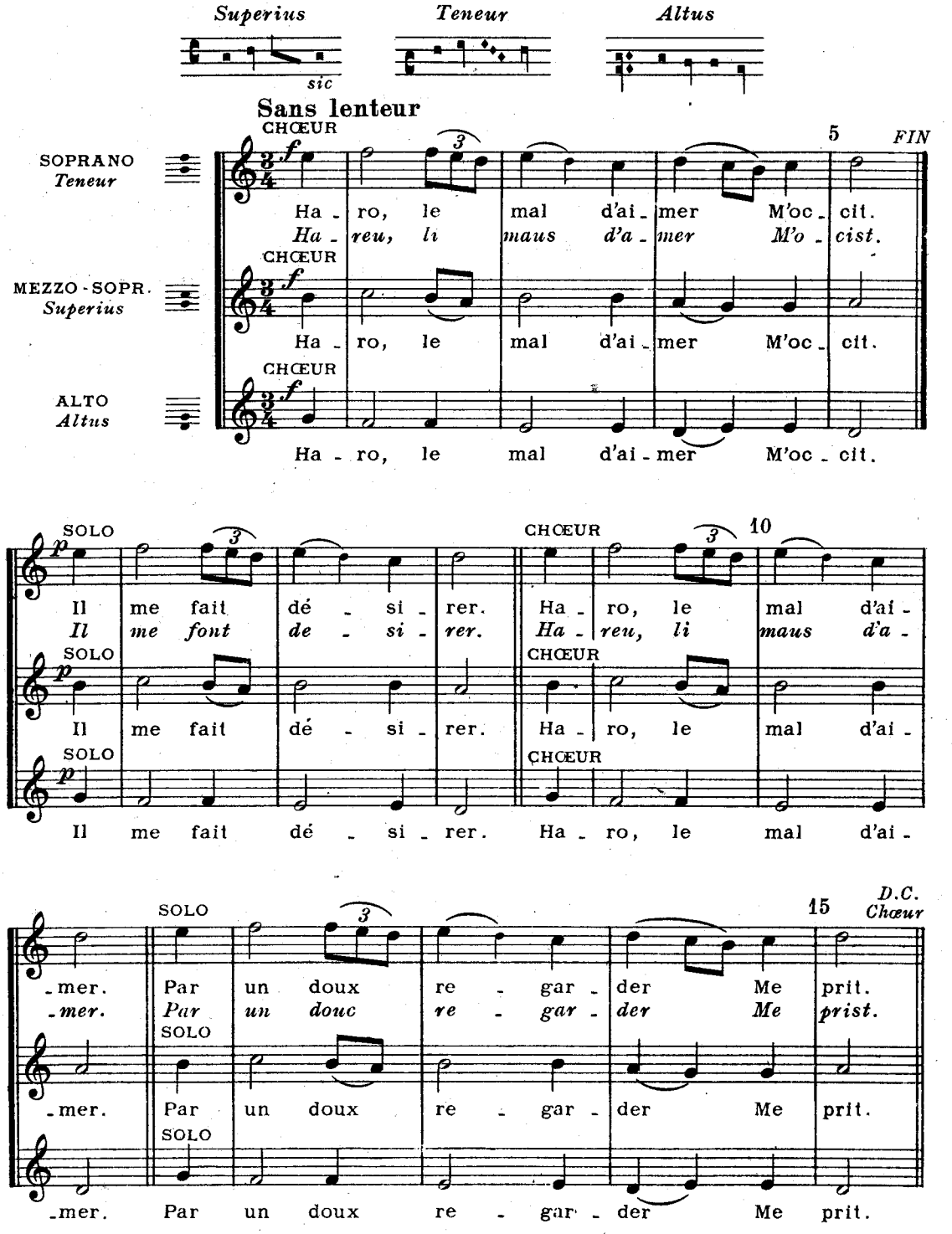
(Hareu, li maus d'amer M'ochist).



III[bis] Haro, le mal d'aimer M'occit!

(Hareu, li maus d'amer M'ocist).

(Version du manuscrit de Cambrai).

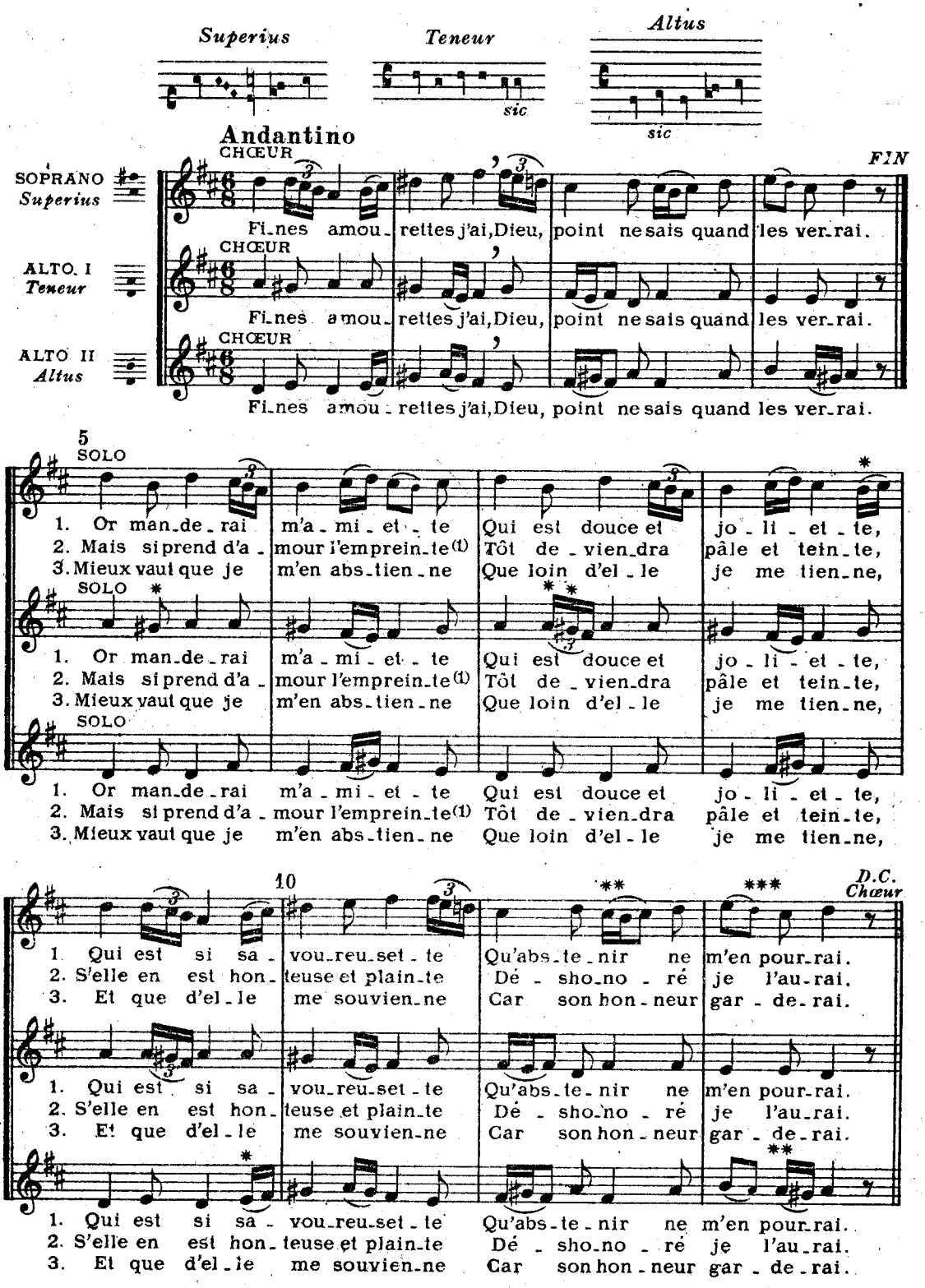


N.B. Ce rondeau (version de Cambrai) a été enregistré en 1935 par la Psallette Notre-Dame (disque Lumen 30.057).

IV. Fines amourettes j'ai.

(Fines amouretes ai).

(RONDEAU-VIRELAI)



(1) Traduction *ad usum delphini*.

TEXTE ORIGINAL

Fines amouretes ai,
Dieus, si ne sai quent les verrai.

Or manderai m'amiete
Qui est cointe et joliete
Et s'est si saverousete
C'astenir ne m'en porrai.

Fines amouretes ai,
Dieus, si ne sai quant les verrai.

Et s'ele est de moi enchainte
Tost devenra pale et tainte
Si'l en est esclandele et plainte[1] *(Ca: escandele)*
Deshonneree l'arai.

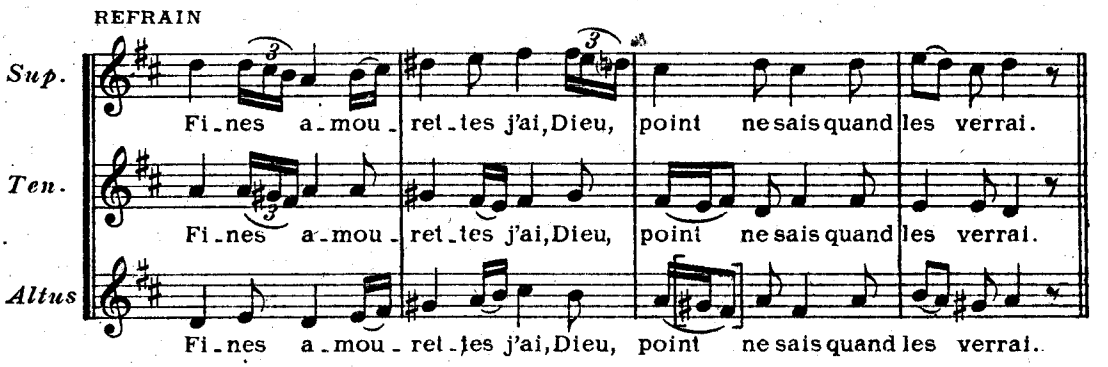
Fines amouretes ai,
Dieus, si ne sai quant les verrai.

Miex vaut que je m'en astiengne
<Et> pour li joli me tiengne
Et que de li me souviegne
Car s'onnour li garderai.

Fines amouretes ai,
Dieus, si ne sai quant les verrai.

[1] Ici s'arrêtent les fragments du manuscrit de Cambrai.

Variantes du manuscrit de Cambrai.



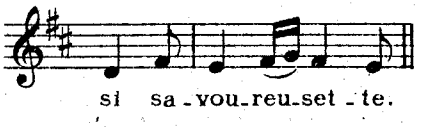
N.B. dernière mesure, *Altus:* le fac.simile de De Coussemaker (*Hist. de l'Harm. au M.A.*) donne à tort (dans la présente transposition) *do si* au lieu de *si la*.

COUPLETS:

Superius: * *si* croche (mes. 8). ** *do* noire (mes. 11). *** note réelle (mes. 12).

Teneur: * *fa* (mes. 5). ** *fa* croche (mes. 7).

Altus: (mes. 9) *



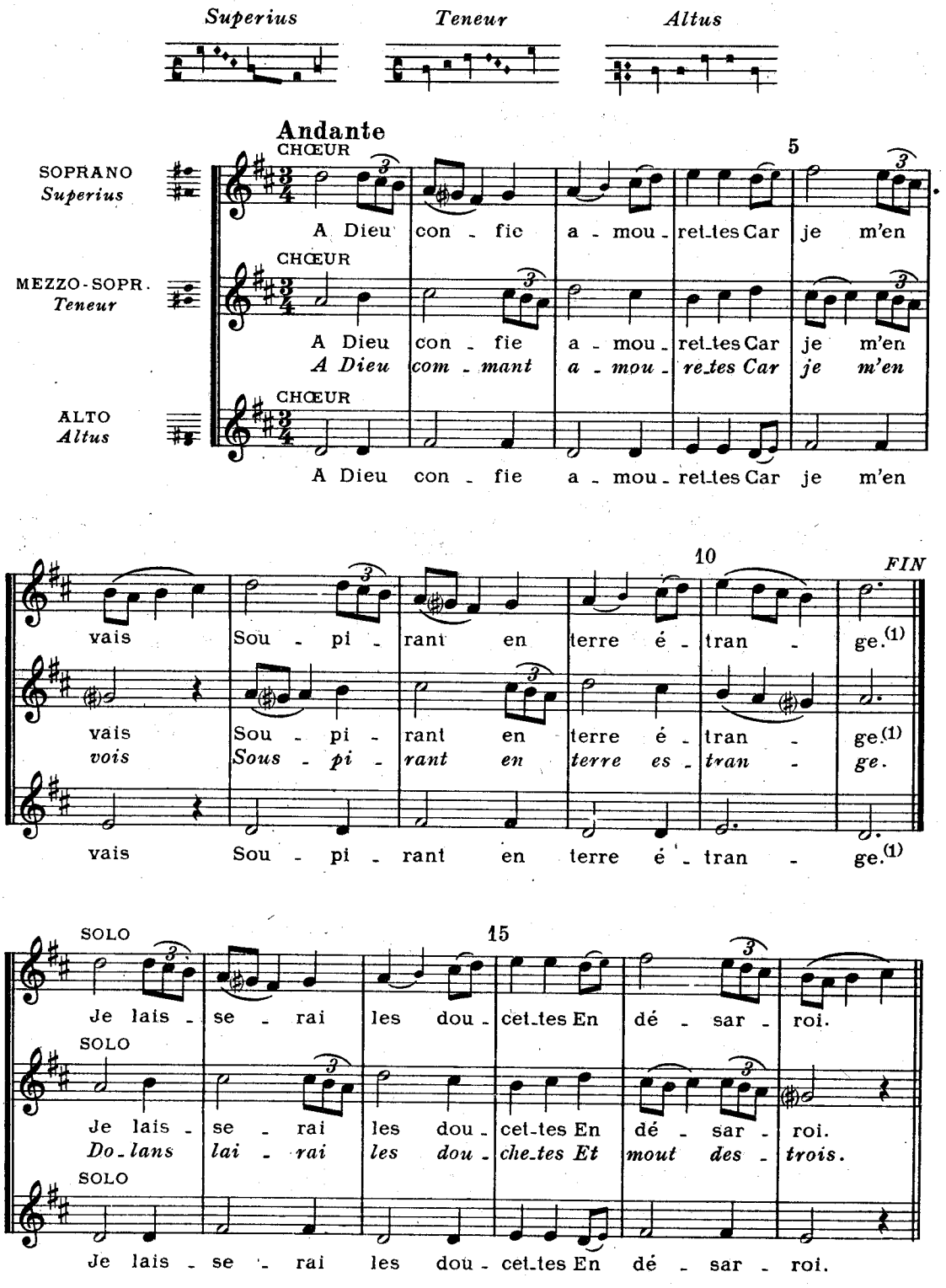
** *sol* (dièse) croche (mes. 12)

N.B. — On remarquera la structure particulière de cette pièce, dont la partie médiane (teneur) offre le schéma du *Rondeau* : αβ - ααaβ - αβ, et les parties extrêmes celles du *Virelai* : αβ - γγαβ - αβ. La forme littéraire est celle du *Rondeau-Virelai* : AA - bbba - AA -

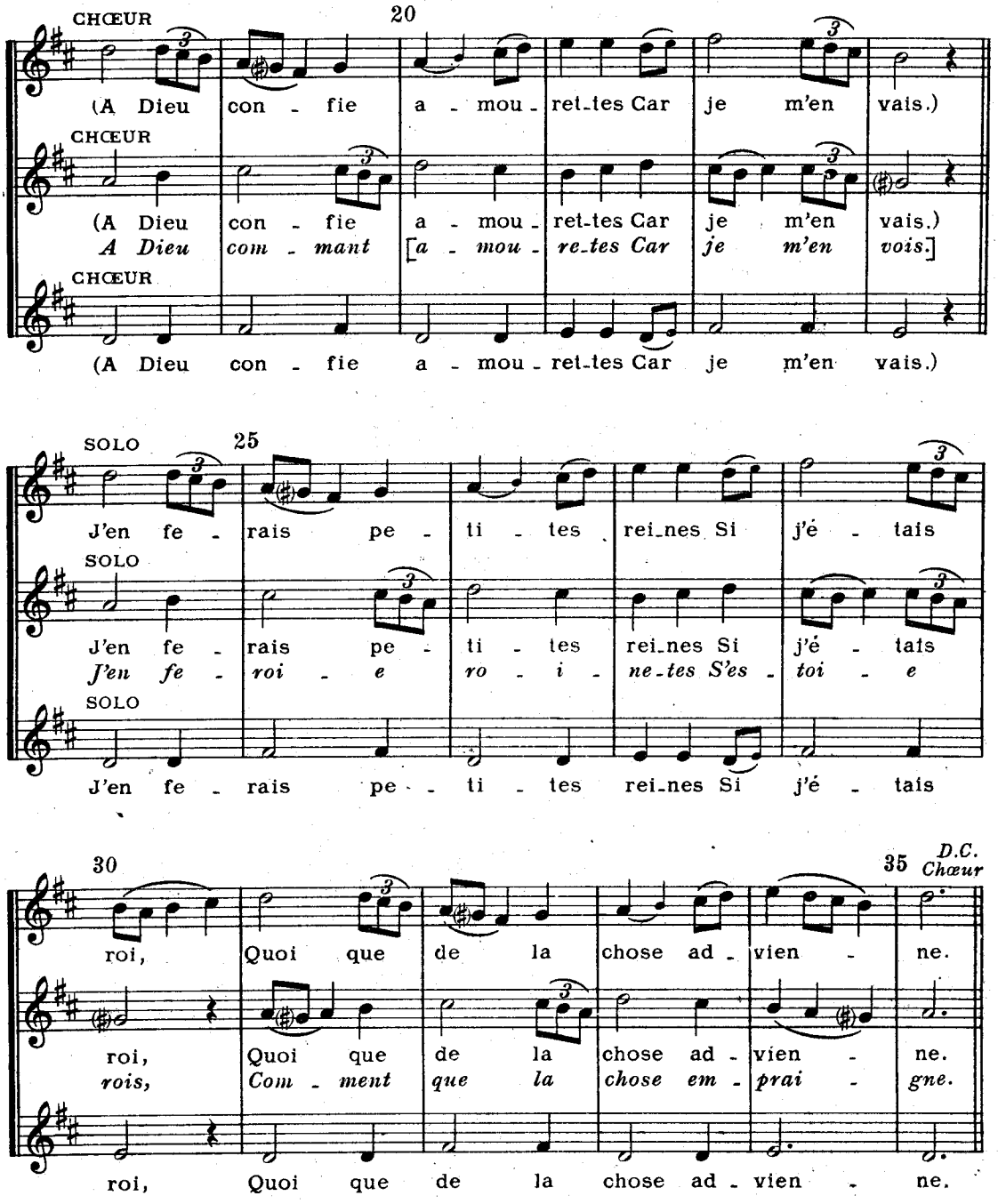
Fines amourettes a été enregistré par la Psallette Notre-Dame sur disque Gramo. D.B, 5.116 dans la collection *Les Maîtres français du Moyen-Age*, (DB. 5.116 à 5.119).

V. A Dieu confie amourettes.

(A Dieu commant amouretes).



(1) Etrangère.



N.B. Ce rondeau qu'Adam a développé en un motet (Couss., Adam, p. 245) fait allusion à un départ d'Arras sur lequel le motet enté nous fournit des précisions complémentaires parlant des exactions fiscales imposées aux bourgeois par "comtes et rois, justices et prélats", au point

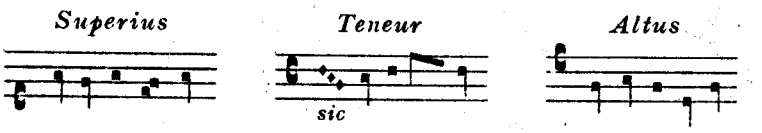
Que mainte bele compaignie
Dont Arras méhaigne
Laissent amis et maisons et harnois
Et fuient, ça deux, ça trois,
Souspirant en terre estraigne.

Adam dut donc s'exiler, et Baude Fastoul nous apprend dans son *Congé*, en 1272, qu'on le trouve en exil à Douai avec son père maître Henri. Voici donc une pièce que nous pouvons dater avec probabilité.

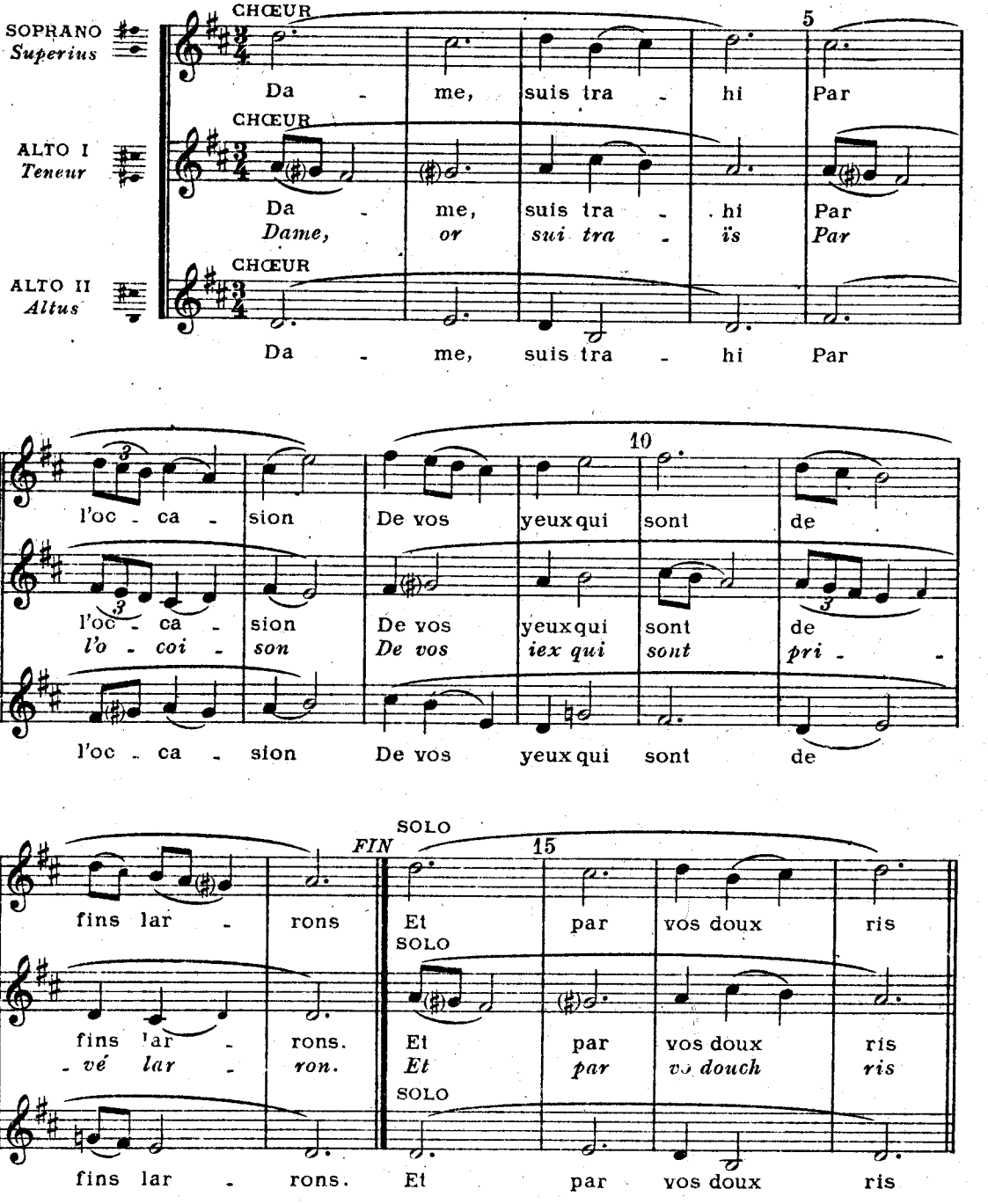
VI. Dame, suis trahi.

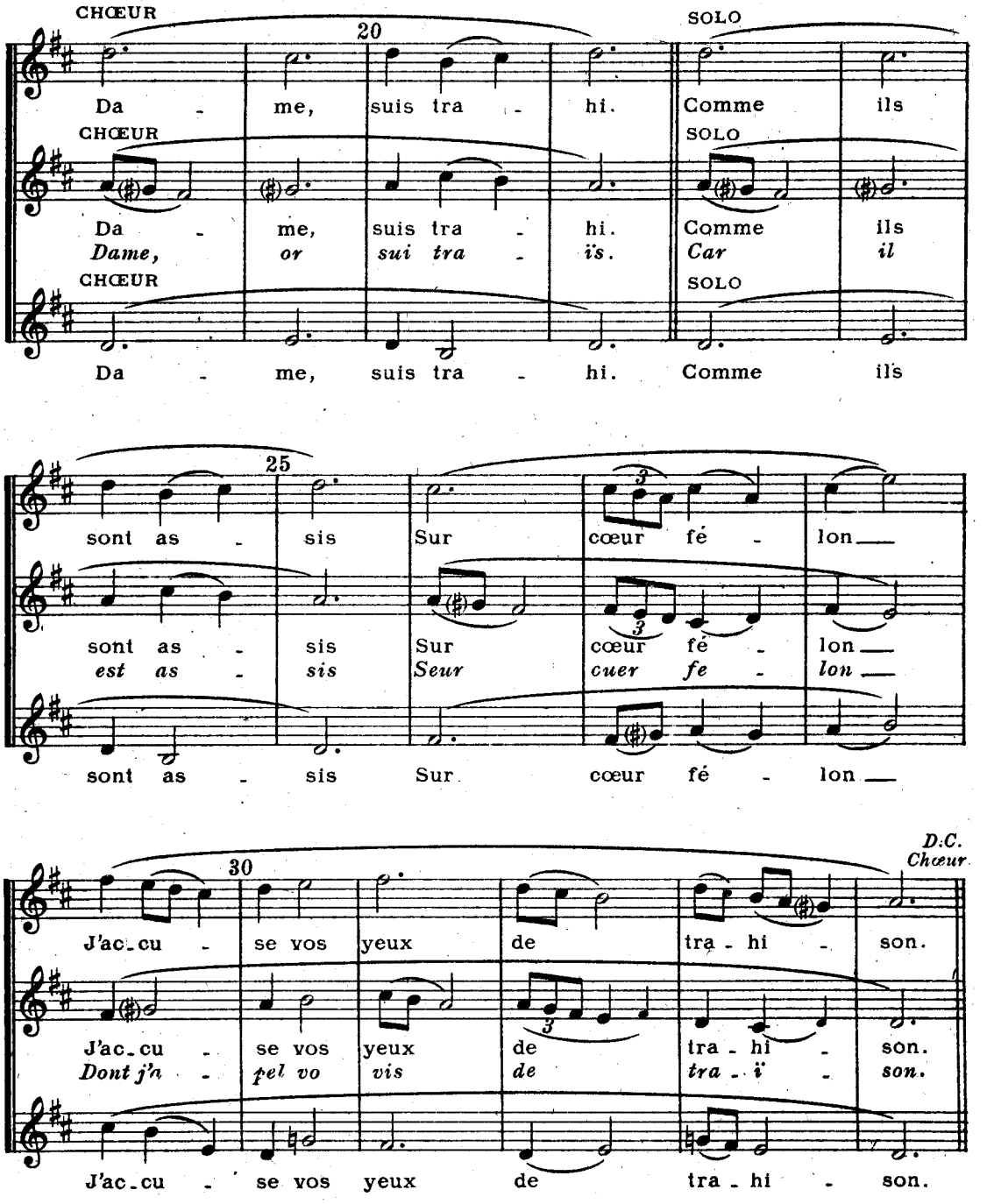
(Dame, or sui traïs).

Ms., Nº VII



Andante

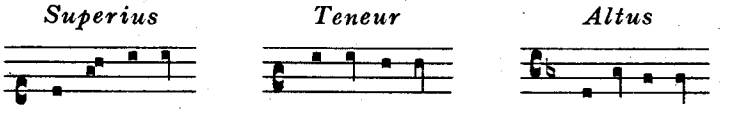


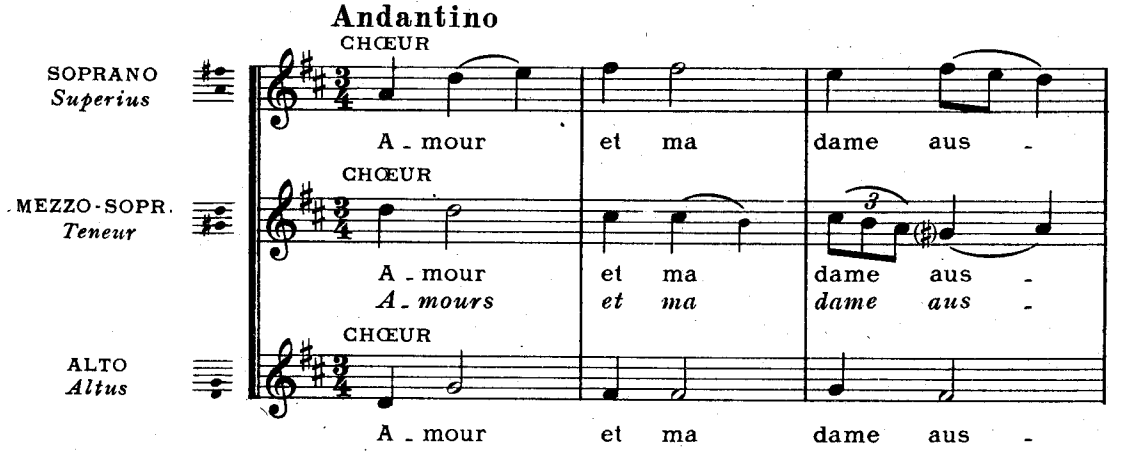

CHŒUR
SOLO
20
Da - me, suis tra - hi. Comme ils
CHŒUR
SOLO
Da - me, suis tra - hi. Comme ils
Dame, or sui tra - ïs. Car il
CHŒUR
SOLO
Da - me, suis tra - hi. Comme ils
25
sont as - sis Sur cœur fé - lon
sont as - sis Sur cœur fé - lon
est as - sis Seur cuer fe - lon
sont as - sis Sur cœur fé - lon
D.C.
Chœur
30
J'ac-cu - se vos yeux de tra - hi - son.
J'ac-cu - se vos yeux de tra - hi - son.
Dont j'n - pel vo vis de tra - ï - son.
J'ac-cu - se vos yeux de tra - hi - son.

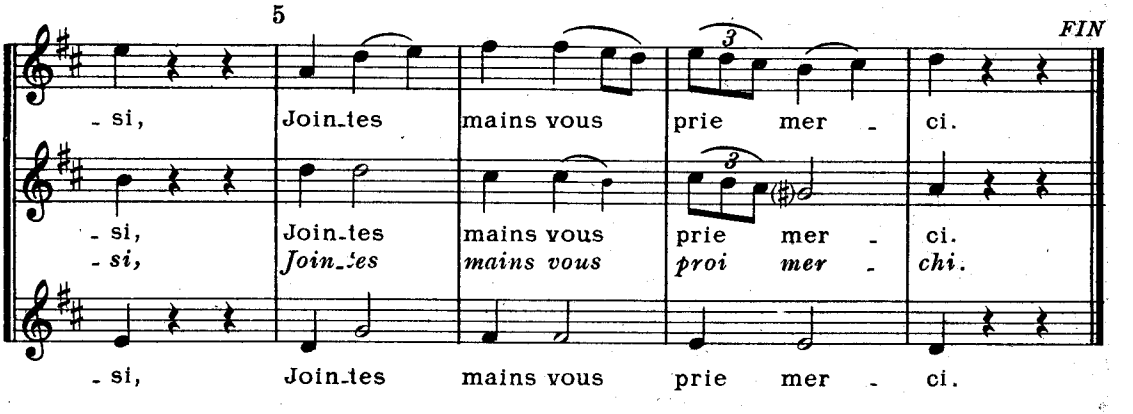
VII. Amour et ma dame aussi.

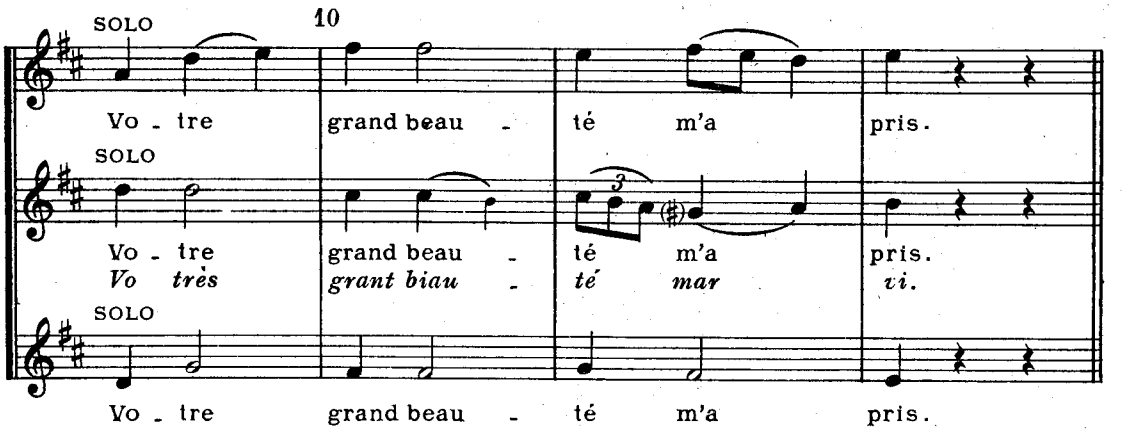
(Amours et ma dame aussi).

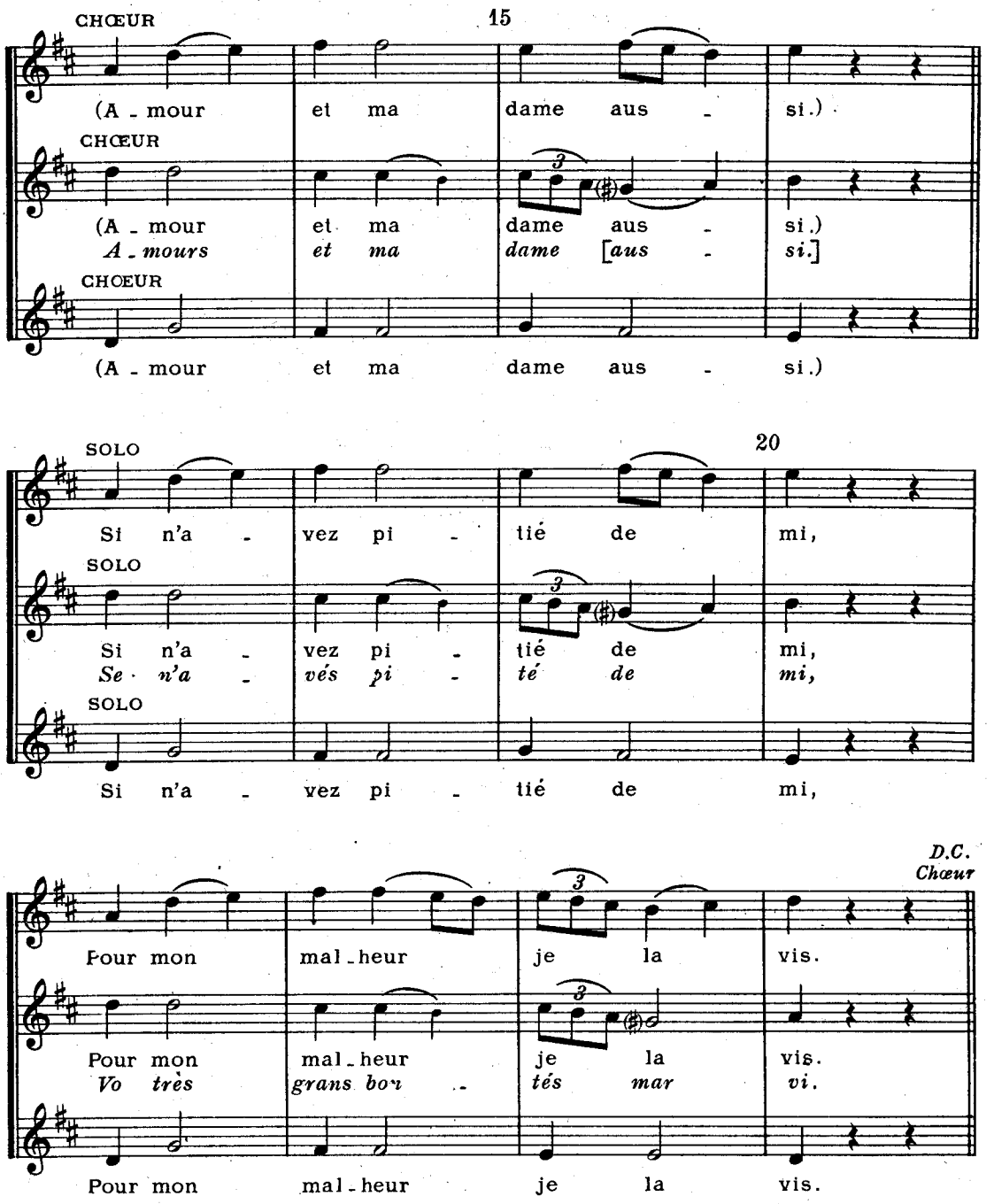
Ms., Nº VIII







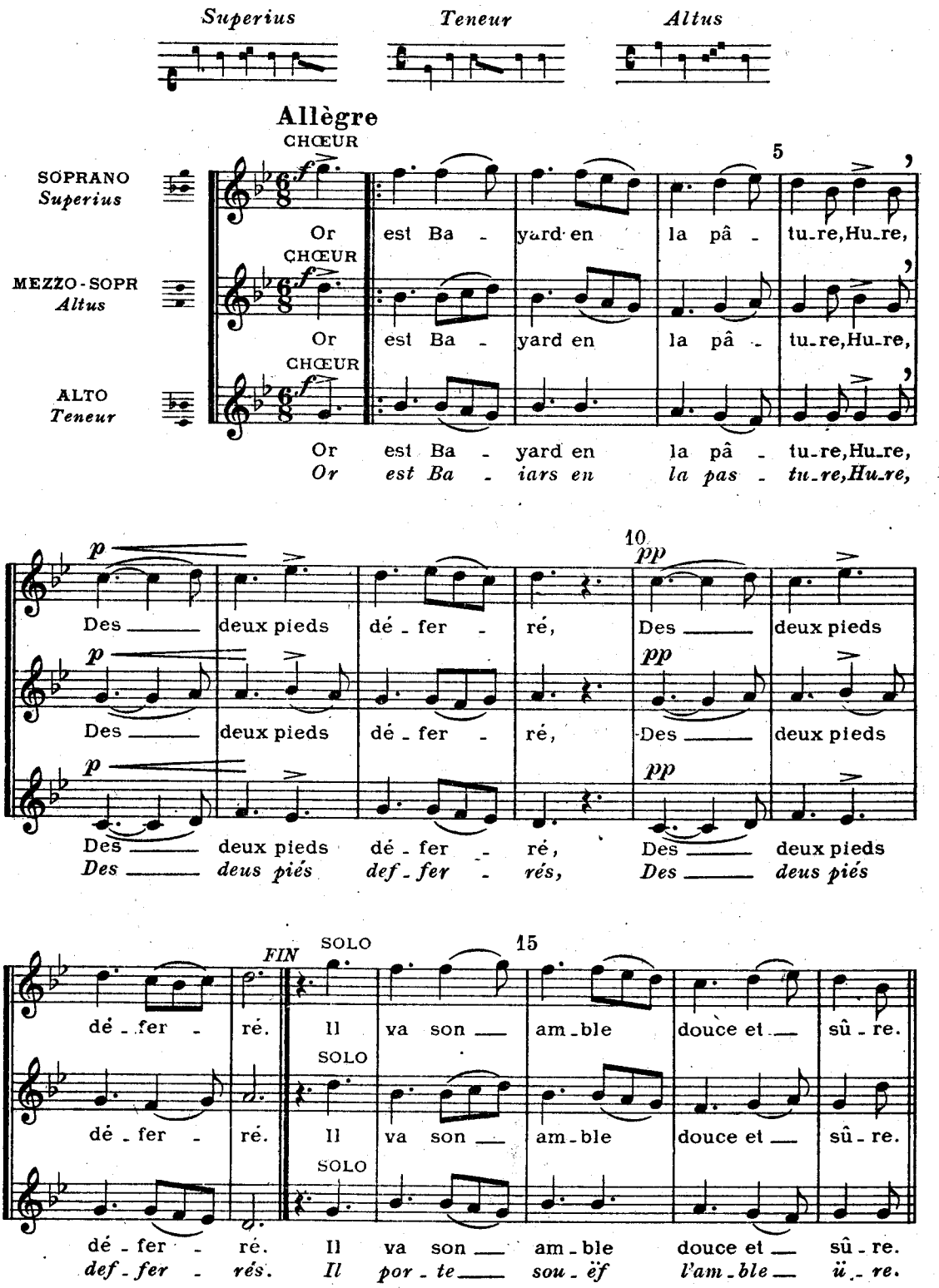


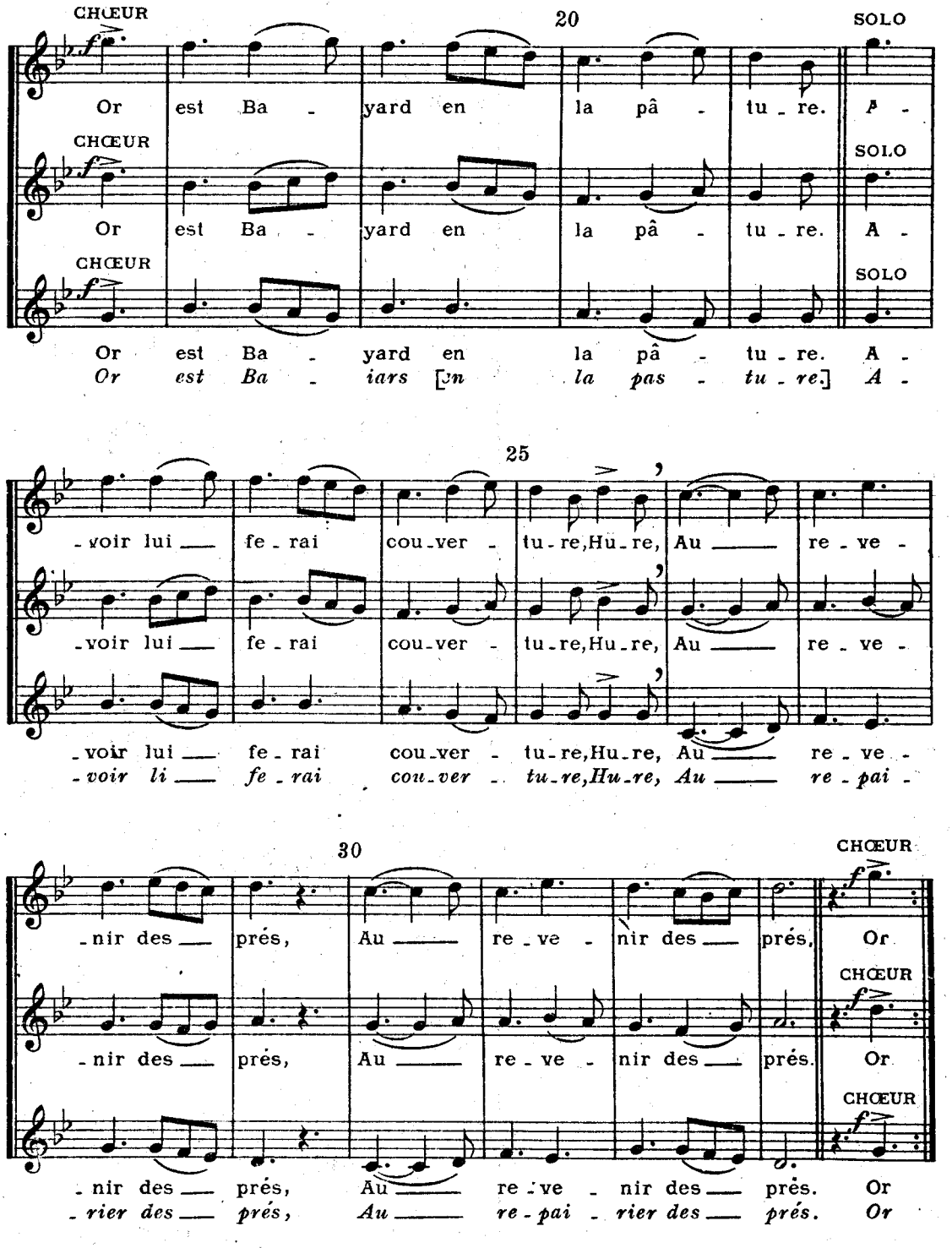

15
CHŒUR
(A - mour et ma dame aus - si.)
CHŒUR
(A - mour et ma dame aus - si.)
A - mours et ma dame [aus - si.]
CHŒUR
(A - mour et ma dame aus - si.)
20
SOLO
Si n'a - vez pi - tié de mi,
SOLO
Si n'a - vez pi - tié de mi,
Se n'a - vés pi - té de mi,
SOLO
Si n'a - vez pi - tié de mi,
D.C.
Chœur
Pour mon mal - heur je la vis.
Pour mon mal - heur je la vis.
Vo très grans bor - tés mar vi.
Pour mon mal - heur je la vis.

VIII. Or est Bayard en la pâture, Hure !

(Or est Baiars en la pasture, Hure!)

Ms., Nº IX





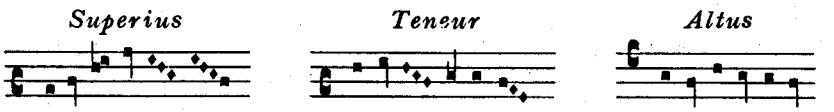
N.B. Il est question, dans ce texte d'allure populaire, d'un cheval, palefroi ou destrier, "mis au vert" dans son pré, et dont le rondeau dit la décheance. Bayard est dans la légende épique, le nom du cheval merveilleux de l'un des *Quatre fils Aymon* dont la tradition s'est conservée jusqu'à nos jours (nous l'avons vue revivre à Liège chez les marionnettes de Roture). cf. H.Guy, op. cit., pp. 286-289.

Ce rondeau a été enregistré en 1935 par la Psallette Notre-Dame sur disque Lumen 30.057.

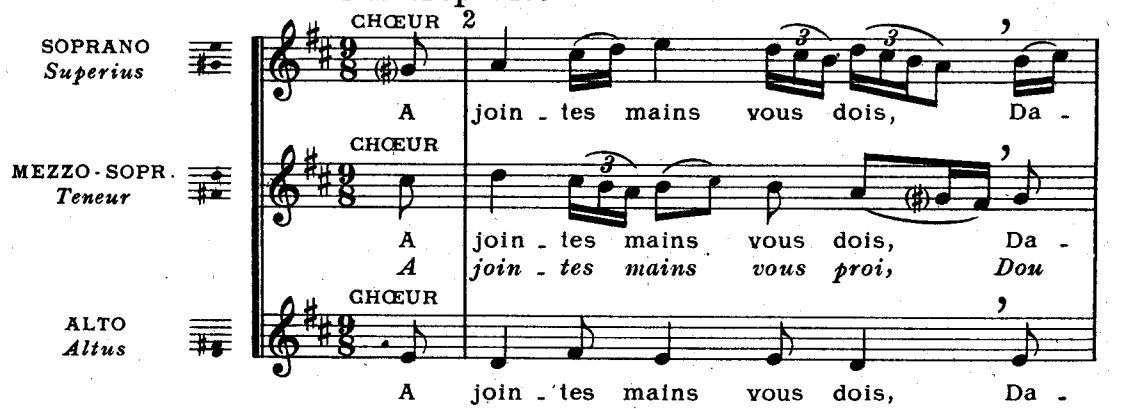
IX. A jointes mains vous dois.

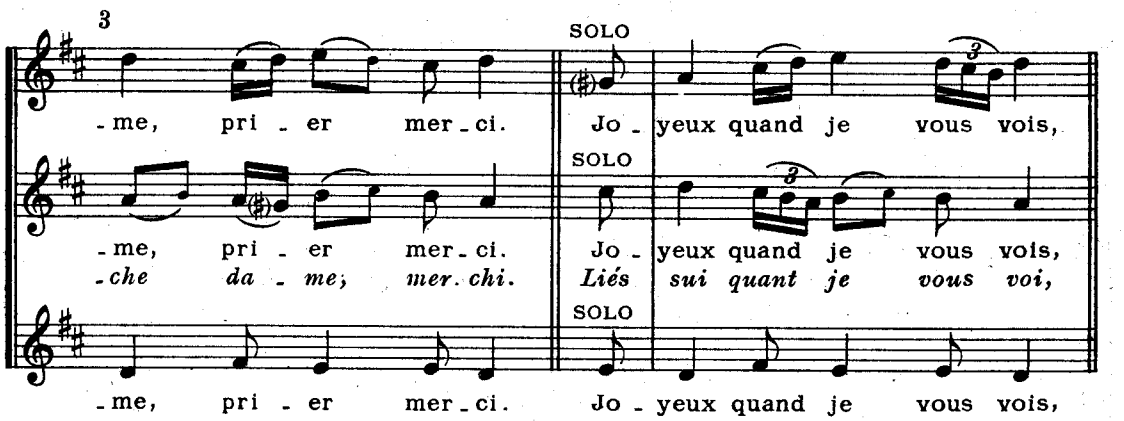
(A jointes mains vous proi).

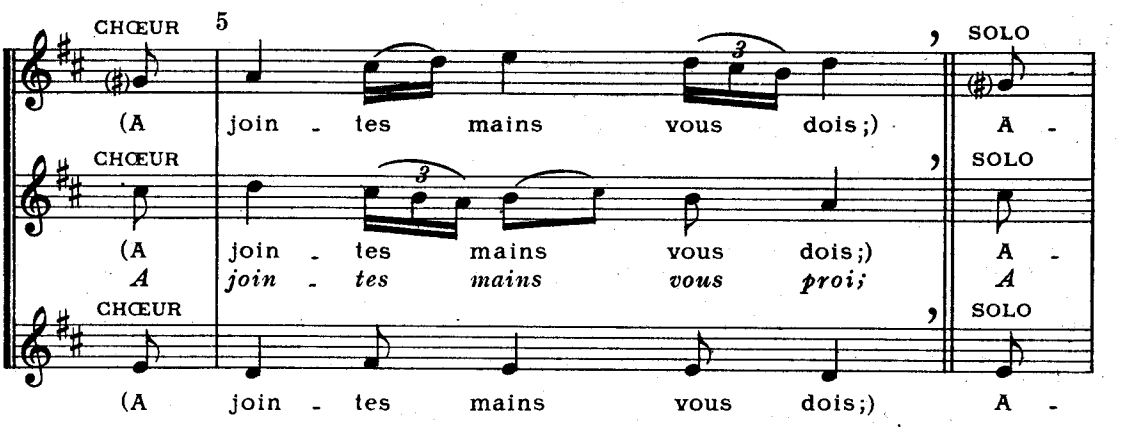
Ms., Nº X

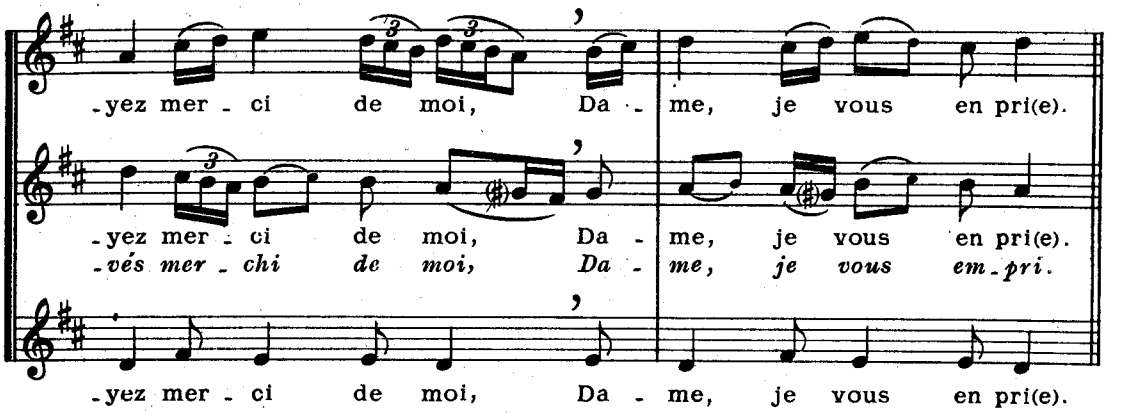


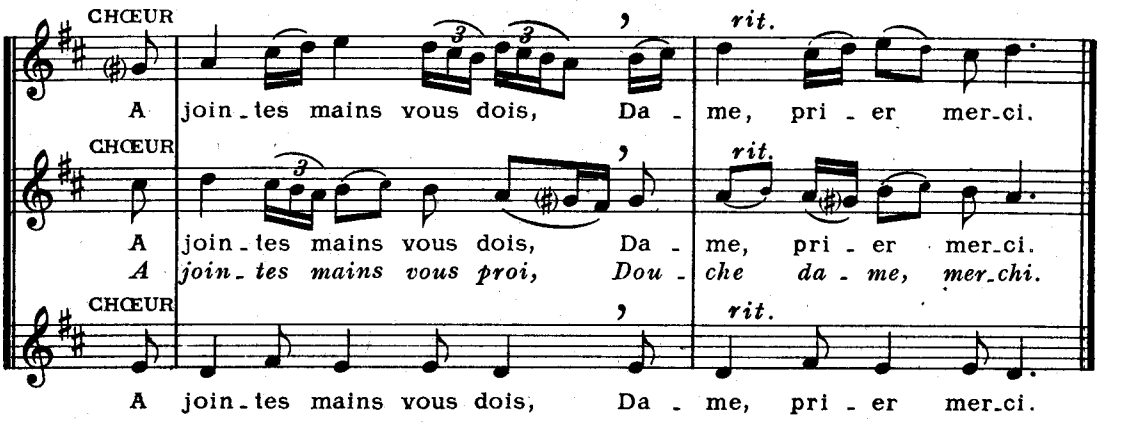
Pas trop vite







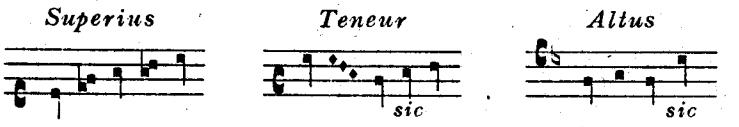

-yez mer - ci de moi, Da - me, je vous en pri(e).
-yez mer - ci de moi, Da - me, je vous en pri(e).
-vés mer - chi de moi, Da - me, je vous em-pri.
-yez mer - ci de moi, Da - me, je vous en pri(e).


CHŒUR
A join-tes mains vous dois, Da - me, pri - er mer-ci.
rit.
CHŒUR
A join-tes mains vous dois, Da - me, pri - er mer-ci.
A join-tes mains vous proi, Dou - che da - me, mer-chi.
rit.
CHŒUR
A join-tes mains vous dois, Da - me, pri - er mer-ci.
rit.

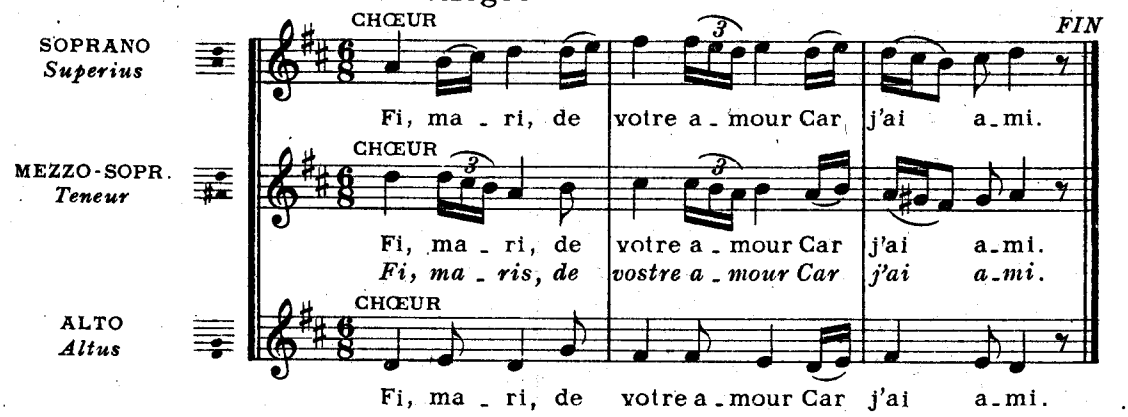
X. Fi, mari, de votre amour.

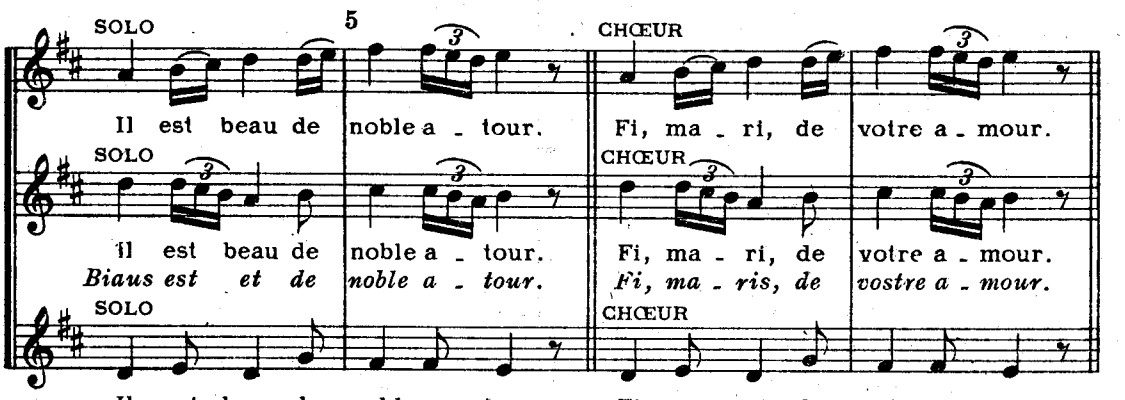
(Fi, maris, de vostre amour).

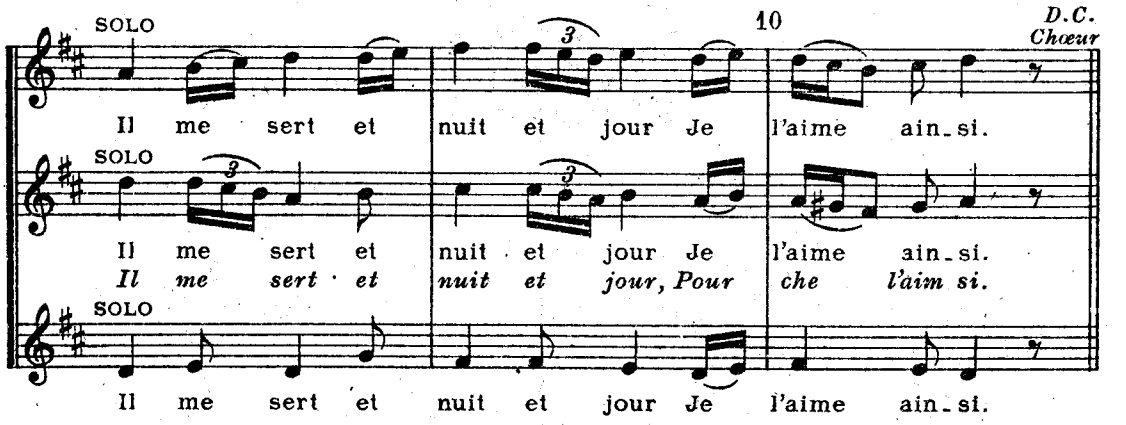
Ms., Nº VI



Poco allegro

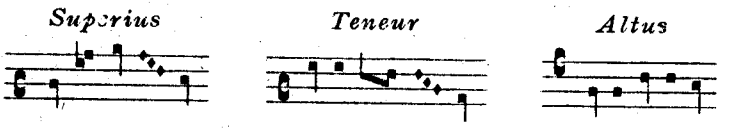


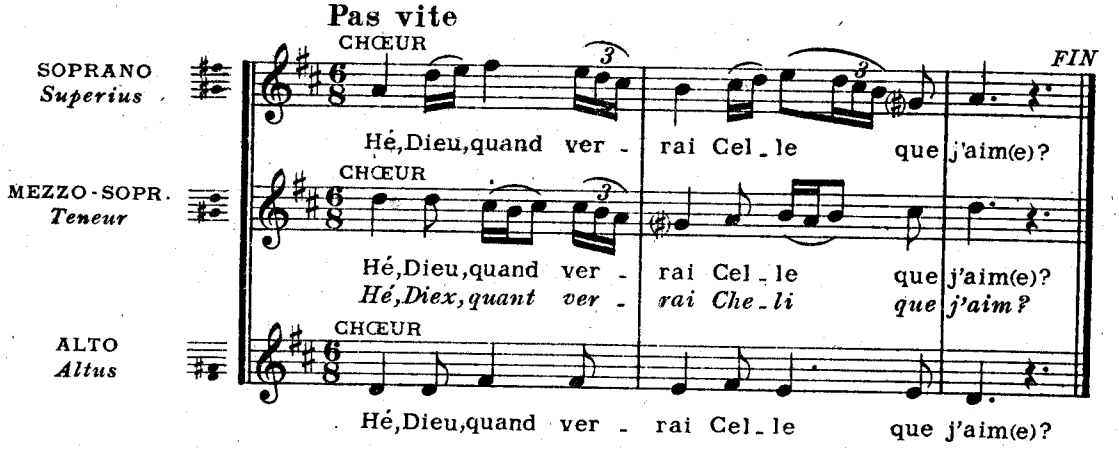


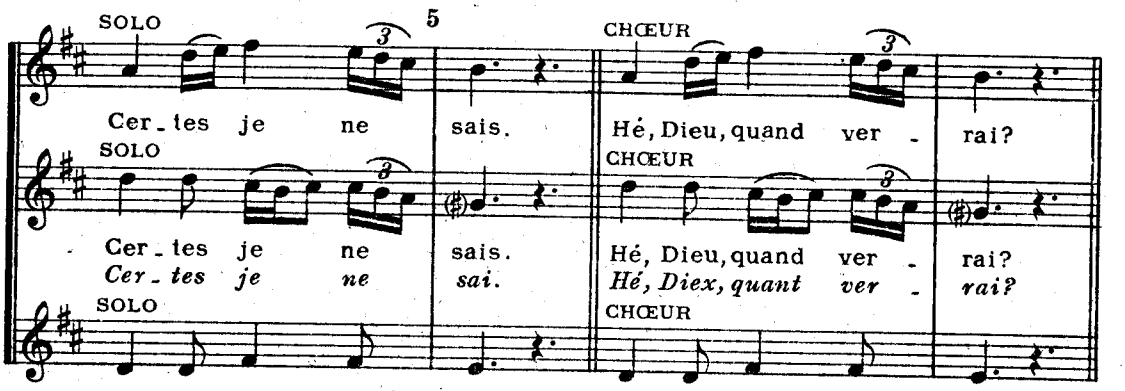


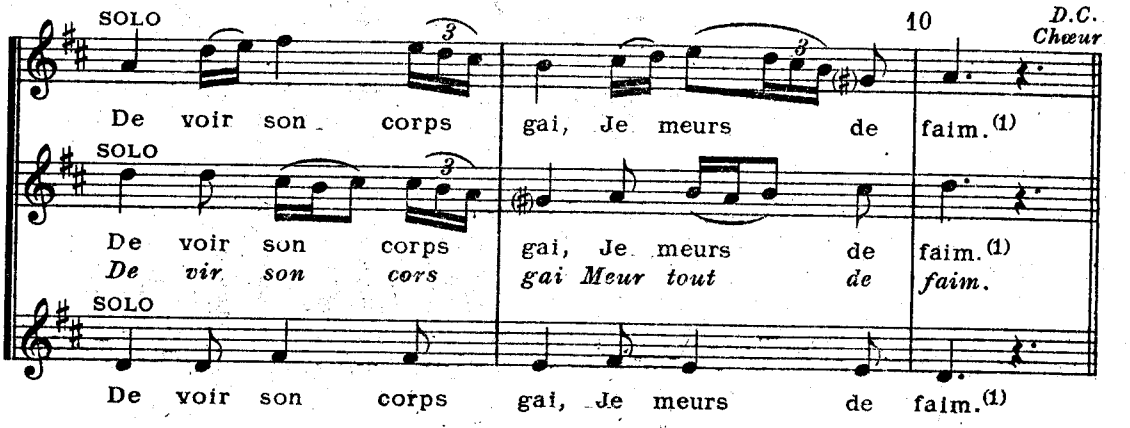
XI. Hé, Dieu, quand verrai.

(Hé, Diex, quant verrai).





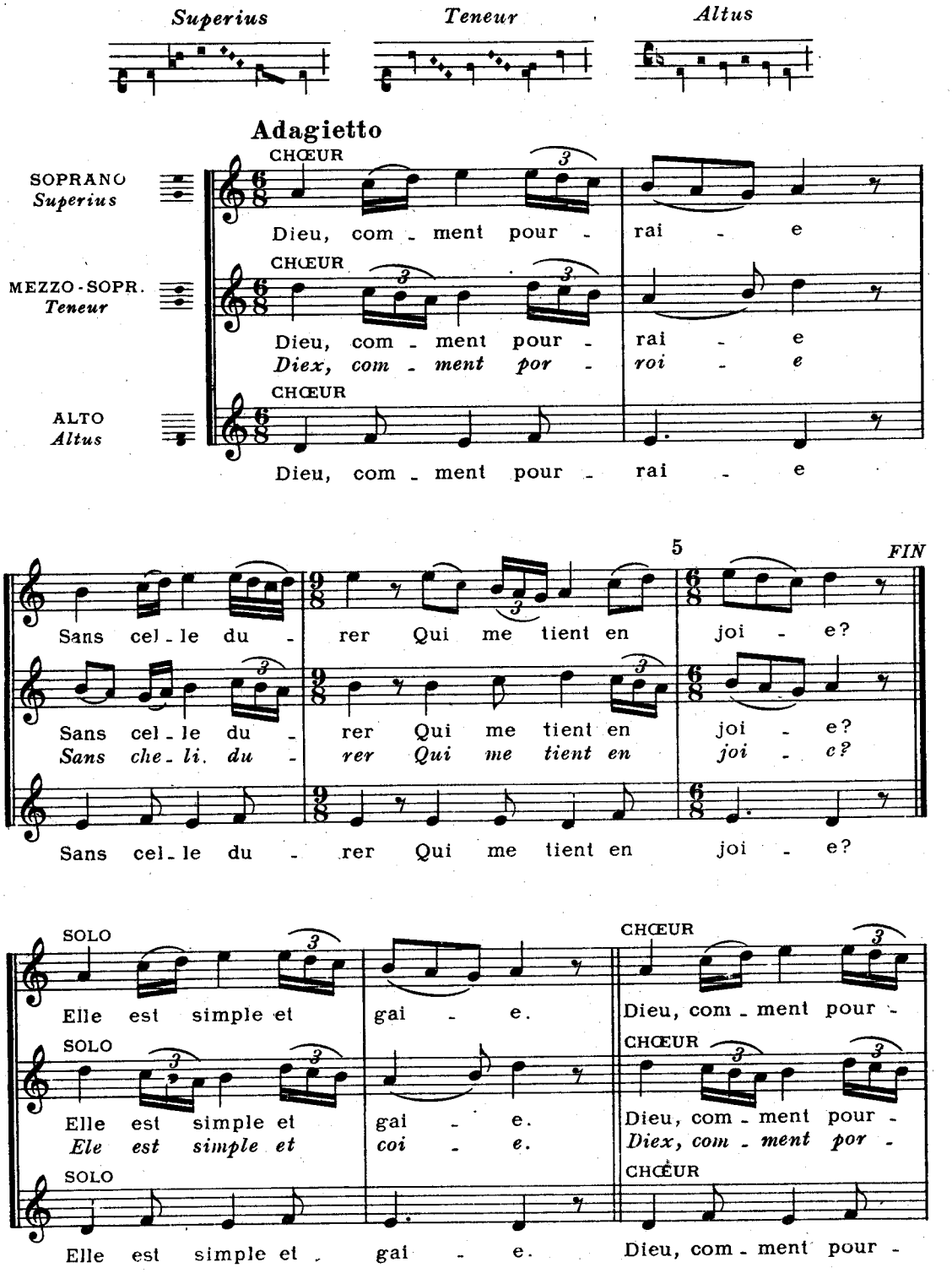


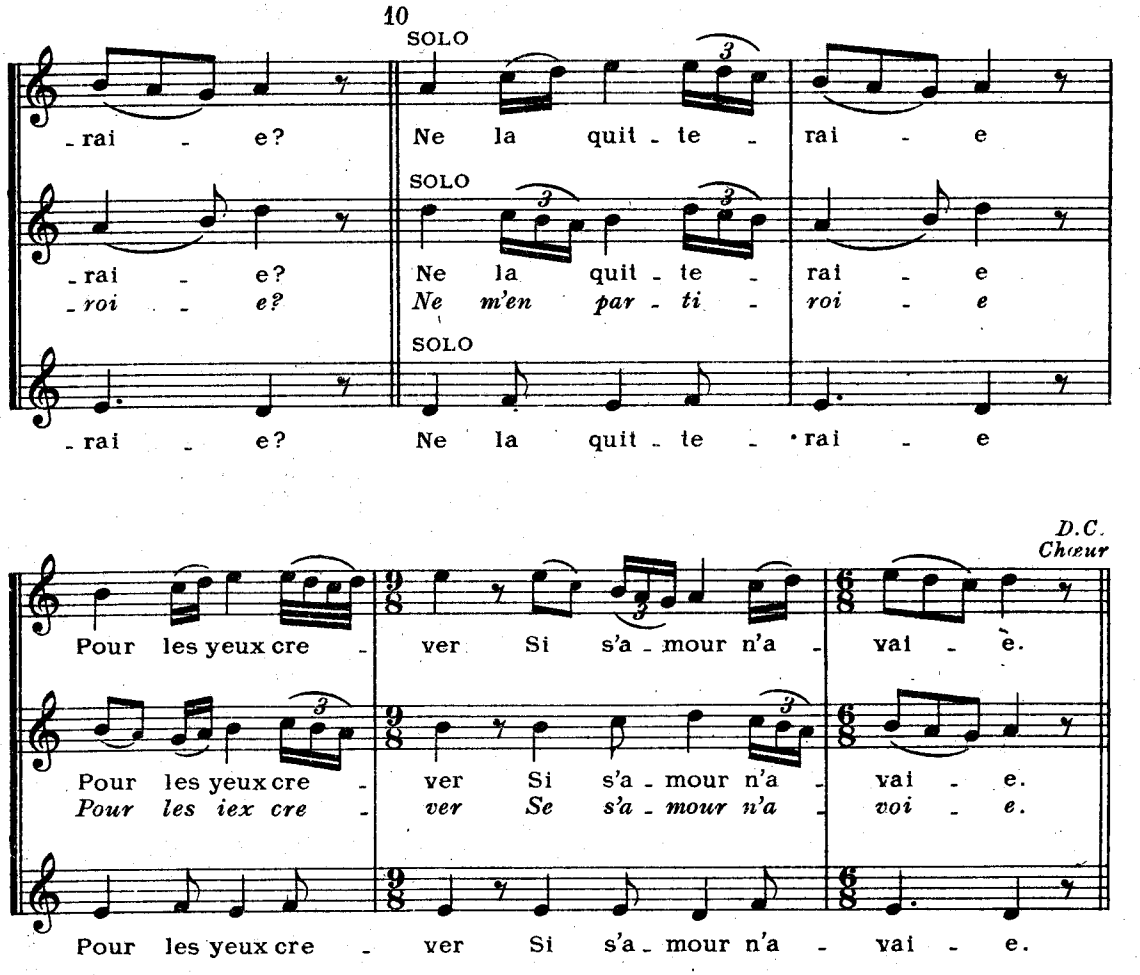


(1) *faim* rime avec *aim* (aime) dans l'original.

XII. Dieu comment pourraie.

(Diex, comment porroie).

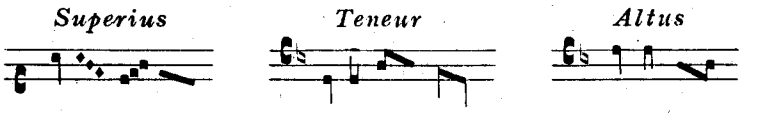




N.B. Ce rondeau a été enregistré en 1935 par la Psallette Notre-Dame (disque Lumen 30.057).

XIII. Trop désire à revoir.

(Trop désir aveoir).



Andantino

SOPRANO *Superius*

MEZZO-SOPR. *Altus*

ALTO *Teneur*

CHŒUR

. Trop dé - sire à re - voir Ce que j'aim(e).

CHŒUR

Trop dé - sire à re - voir Ce que j'aim(e).

CHŒUR

Trop dé - sire à re - voir Ce que j'aim(e).

Trop dé - sir a - ve - oir Che que j'aim.

FIN

5

SOLO

Ne m'en puis re - mouvoir.

SOLO

Ne m'en puis re - mouvoir.

SOLO

Ne m'en puis re - mouvoir.

Ne m'en puis re - mouvoir.

CHŒUR

Trop dé - sire à re - voir.

CHŒUR

Trop dé - sire à re - voir.

CHŒUR

Trop dé - sire à re - voir.

Trop dé - sir a - ve - oir.

10

D.C. Chœur

SOLO

Au ma - tin et au soir Je me plains.(1)

SOLO

Au ma - tin et au soir Je me plains.(1)

SOLO

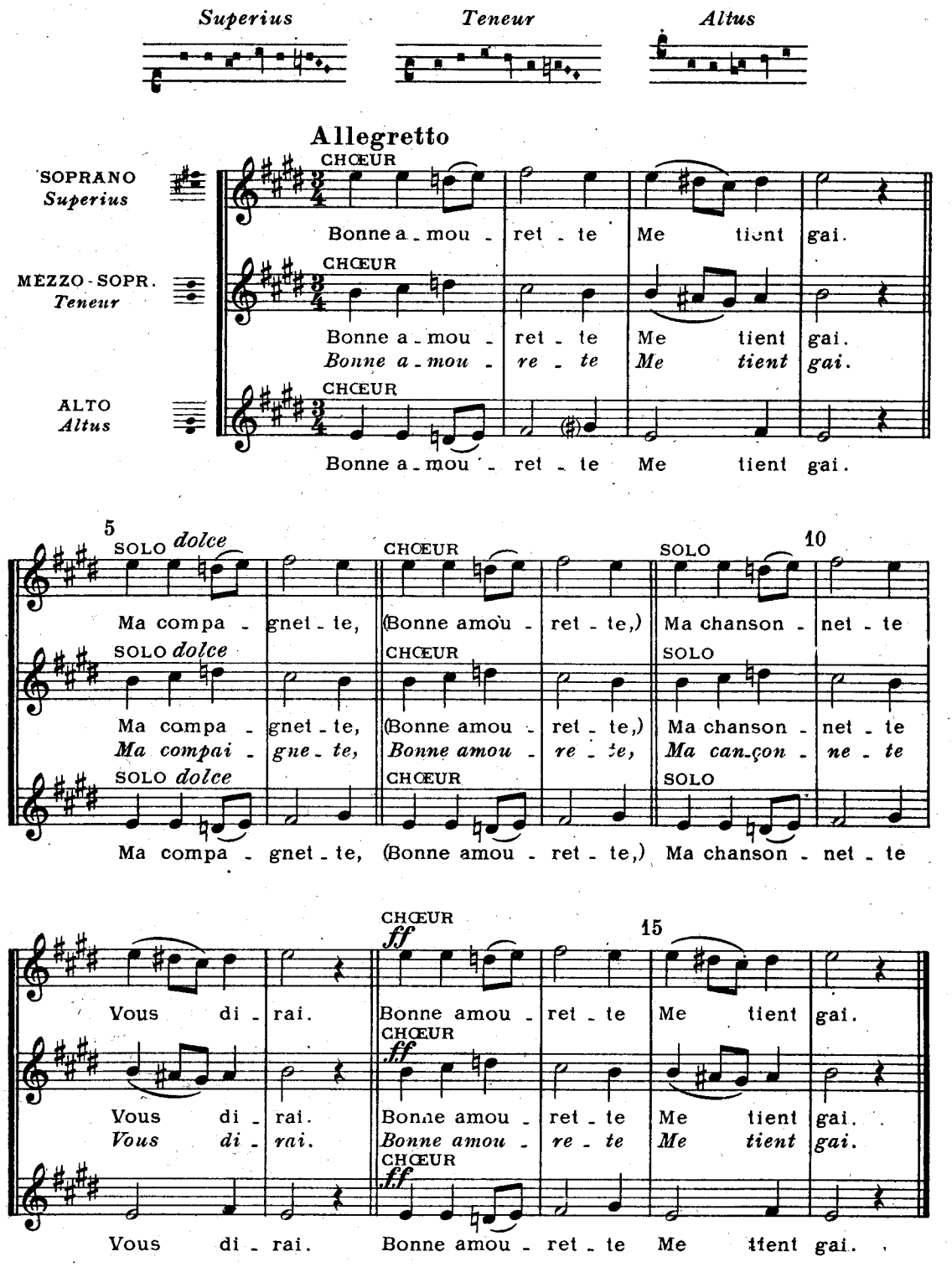
Au ma - tin et au soir Je me plains.(1)

Et au main et au soir Me com-plain.

(1) *Complain* rime avec *aim* (aime) dans l'original.

XIV. Bonne amourette.

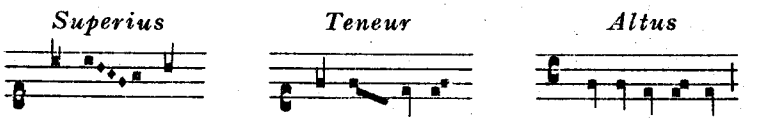
(Bonne amourete).

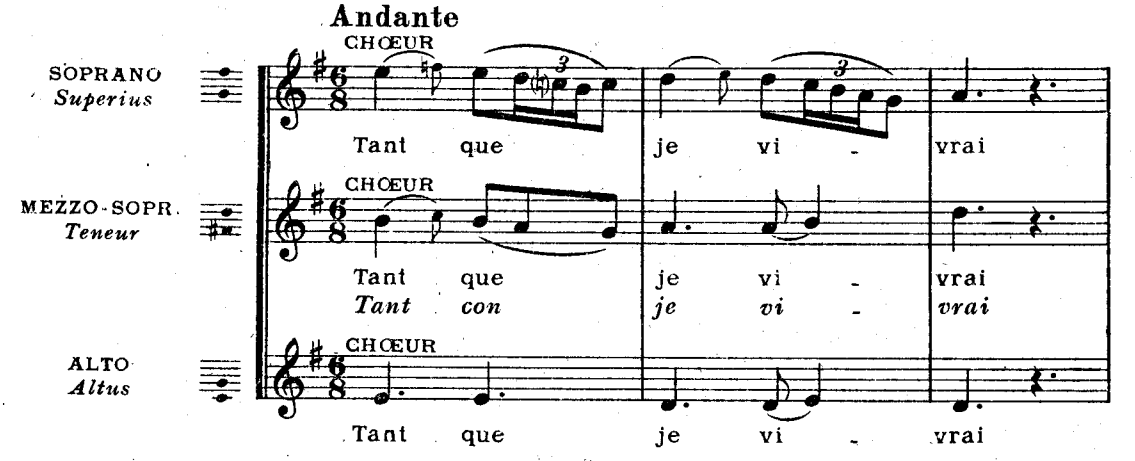


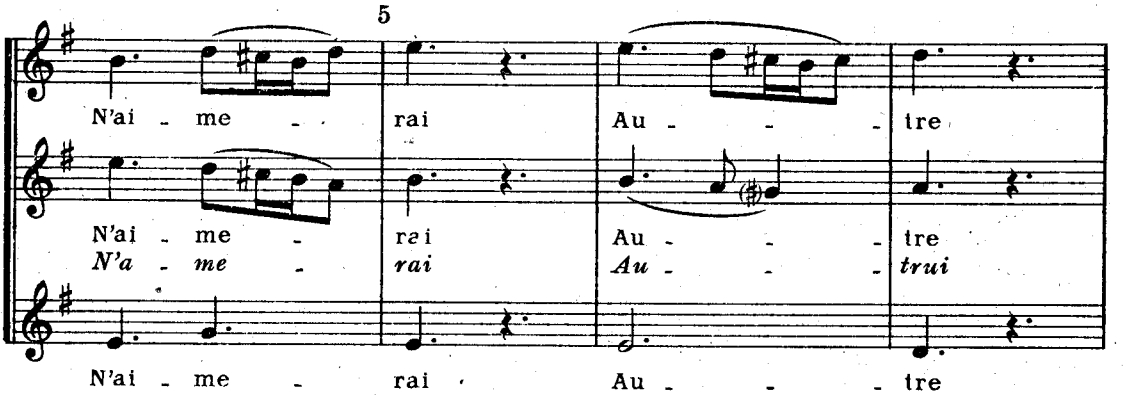
N.B. Ce rondeau a été enregistré en 1935 par la Psallette Notre-Dame (disque Lumen 30.057). R.L.12.110 & Cie

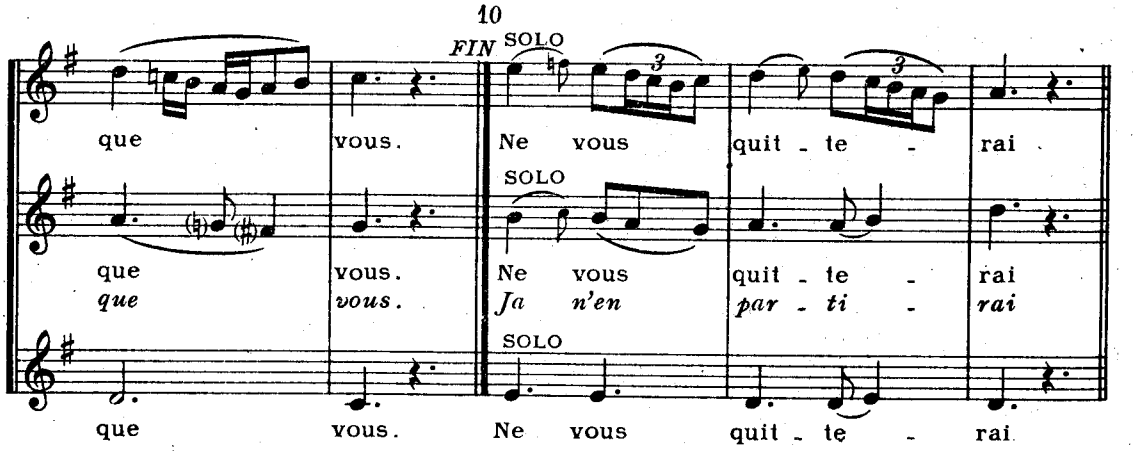
XV. Tant que je vivrai.

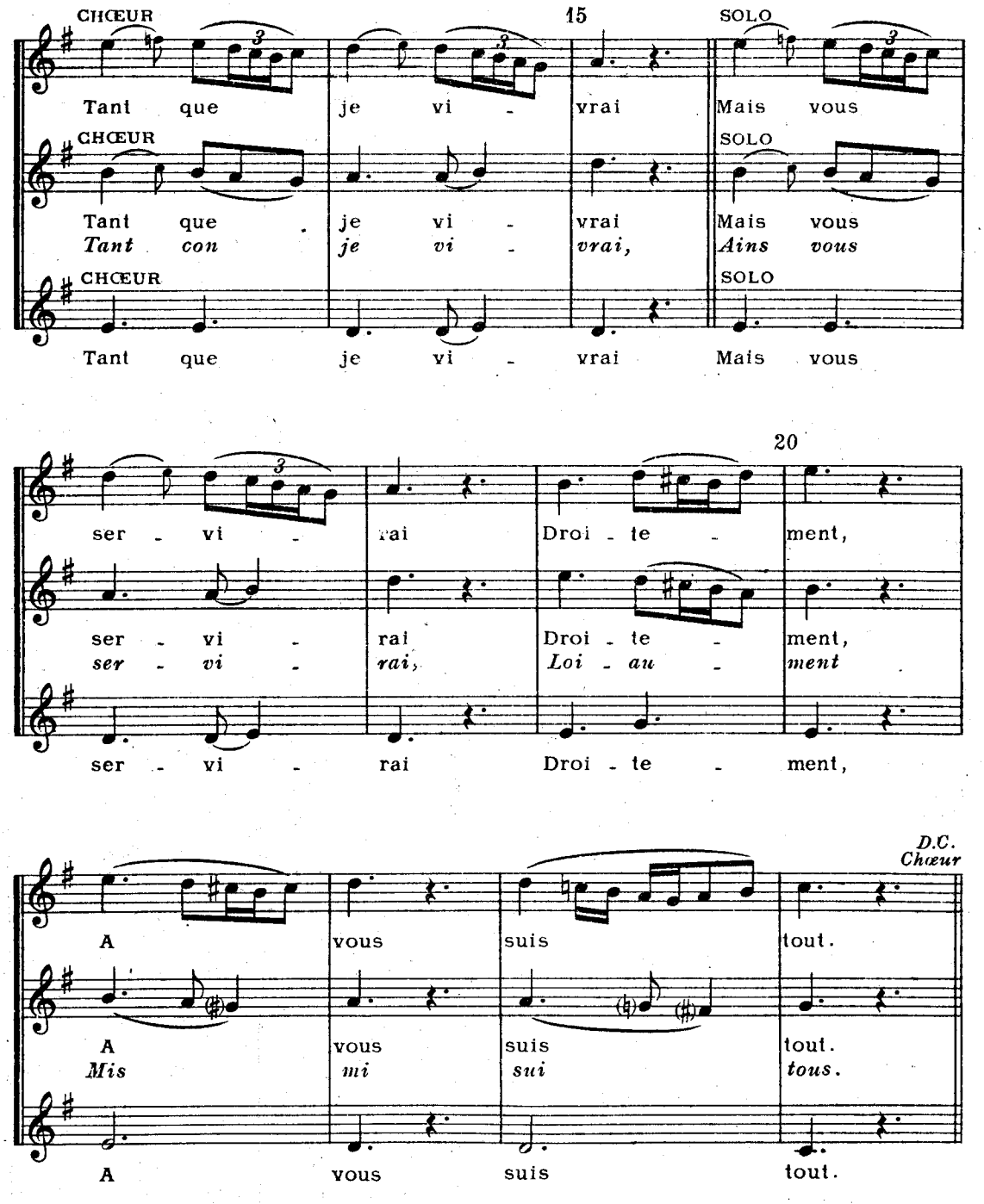
(Tant con je vivrai).







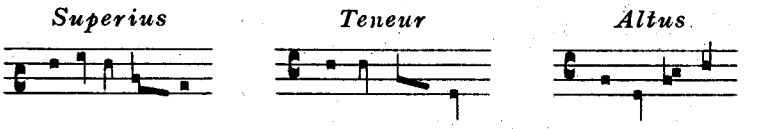


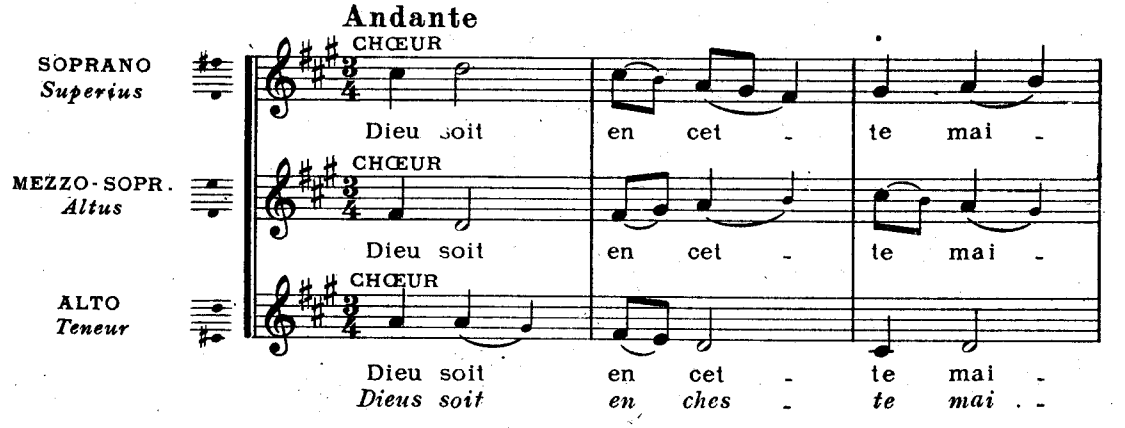

CHŒUR
15
SOLO
Tant que je vi - vrai Mais vous
CHŒUR
SOLO
Tant que je vi - vrai Mais vous
Tant con je vi - vrai, Ains vous
CHŒUR
SOLO
Tant que je vi - vrai Mais vous
20
ser - vi - rai Droi - te - ment,
ser - vi - rai Droi - te - ment,
ser - vi - rai, Loi - au - ment
ser - vi - rai Droi - te - ment,
D.C.
Chœur
A vous suis tout.
A vous suis tout.
Mis mi sui tous.
A vous suis tout.

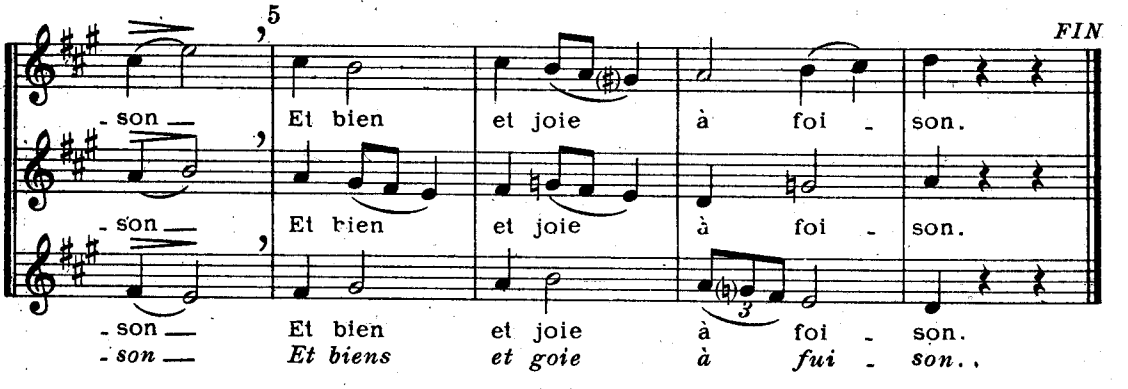
XVI. Dieu soit en cette maison.

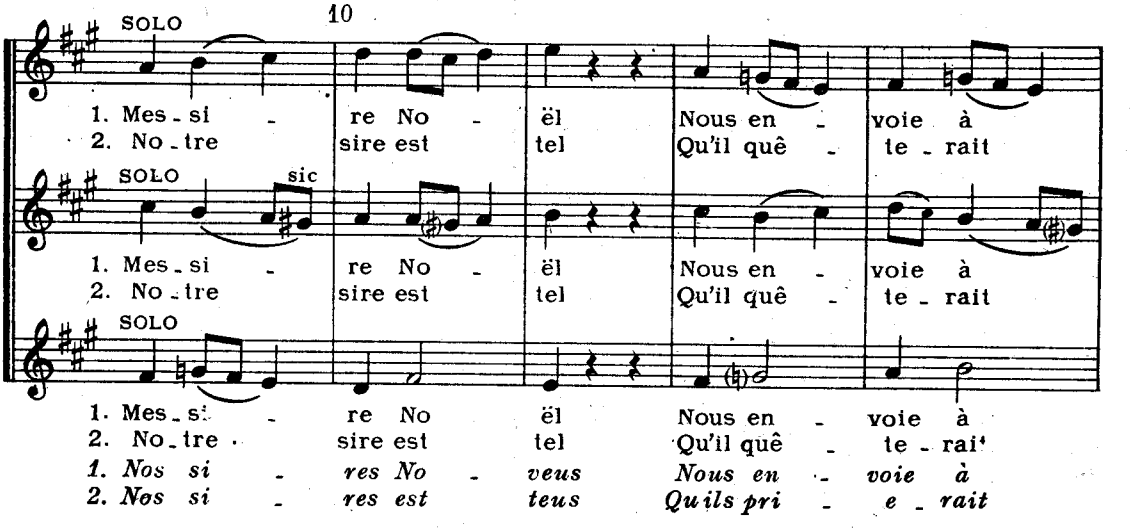
(Dieus soit en cheste maison).

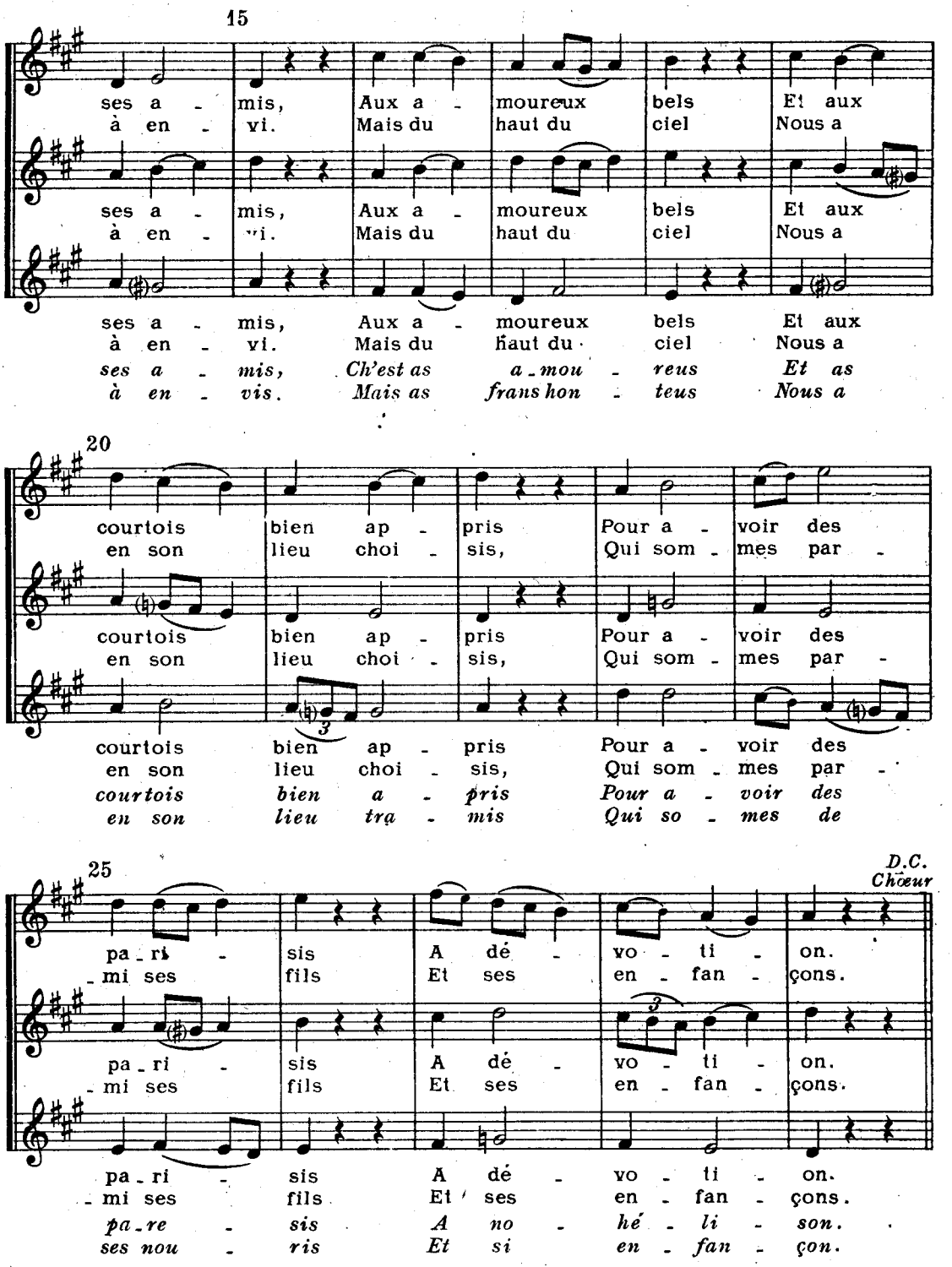
(BALLADE)











N.B. Nous avons dans ce texte une *chanson de quête* en temps de Noël (l'un des plus anciens spécimens du genre), analogue à celles que pratiquent les enfants de chœur de nos campagnes, généralement en semaine sainte. On y voit déjà apparaître le personnage populaire du "père Noël".

Bien que cette pièce figure dans le manuscrit parmi "li rondel Adan" – c'est pourquoi nous l'éditons parmi eux – elle n'a rien du rondeau. Gennrich *(Formenlehre)* la donne comme type de *ballade*.

Cette pièce a été enregistrée en 1935 par la Psallette Notre-Dame (disque Lumen 30.057)

Paris Imp. Mounot Janv. 1959 R.L.12.110 & Cie

APPENDICE

Notes musicologiques

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE DES RONDEAUX

a) Textes : De COUSSEMAKER, passim, en particulier *Œuvres complètes d'Adam de la Halle*, Paris 1872, pp. 207 sqq. Fac-simile typographiques, souvent fautifs (quelques erreurs, mais non toutes, relevées en note dans l'éd. de Gennrich), et transcription également douteuse. — *Histoire de l'Harmonie au Moyen Age*, Paris 1852 : appendices, pl. XXXIII, fac-simile lithographique (quelques erreurs) et transcr. des nos 3 et 4 dans le ms. Ca. — Friedrich GENNRICH, *Rondeaux, Virelais und Balladen*, t. I, Dresde 1921, publ. de la Gesellschaft für roman. Literatur, n° 43, pp. 54 sqq., transcription et quelques notes critiques sommaires. — Gustave COHEN et Jacques CHAILLEY, *le Jeu de Robin et Marion*, Paris Delagrave, 1935, transcriptions de quelques rondeaux en appendice : travail à corriger parfois par le présent ouvrage.

b) Études : Du seul point de vue littéraire : Henri GUY, *Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adan de le Hale*, Paris 1898, pp. 275-295. V. aussi A. JEANROY, *passim*. Du point de vue musical, l'ouvrage capital reste GENNRICH, *Rondeaux, etc.*, t. II, Göttingen 1927 (publ. de la Gesellschaft f. rom. Lit., n° 47), pp. 75-85, qui nous dispense de répéter ici tous les rapprochements de textes qui y sont excellemment réunis. — Étude critique de cet ouvrage par Hans SPANKE *(Das Corpus der Aeltesten französischen Tanzlyrik)* dans *Zeitschrift für romanische Philologie*, XLIX, 1929, pp. 287-309. Études de forme, avec citations de parties de teneur, GENNRICH, *Gundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle 1932, pp. 65 et 78. Critique par SPANKE dans Literaturblatt für germ. u. rom. Philologie, LV, 1934, nos 3-4, pp. 104-114.

c) Manuscrits : LV. (La Vallière). — Paris, BN. fr. 25566, f° 32'-34'. Ca. — Cambrai, Bibl. Mun., ms. 1328 (1176), feuille de garde (seulement jusqu'au n° 4, incomplet).

Pour les autres mss., sans musique, v. Gennrich, op. cit.

PROCÉDÉS DE TRANSCRIPTION

Choix de la mesure : 3/4 (1 noire pour 1 brève), 6/8 ou 9/8 (1 noire pointée pour 1 longue), suivant le caractère du morceau. Les indications de mouvement et les nuances (d'ailleurs réduites au minimum) n'appartiennent évidemment pas à l'original.

Transpositions : Demandées par la tessiture : les *incipit* en notation originale permettront, sans peine, de retrouver le ton primitif.

Disposition des voix : Le plus souvent conforme au ms. mais nous avons respecté partout l'usage actuel en suivant l'ordre des tessitures. Se reporter à l'incipit original. De plus, nous laissons toujours le texte ancien

sous la partie médiane du ms. qui correspond à la *teneur* : c'est elle, en effet, que l'on trouve reproduite quand d'autres mss. citent ces rondeaux à une seule voix.

Pliques : Les réalisations de plique sont représentées par les notes en plus petits caractères. N'influent pas sur l'exécution pratique.

Accidents : Nous réduisons au minimum les accidents à ajouter au ms., et toujours entre parenthèses, avec justification de détail à l'apparat. En cas de doute, nous nous rallions au principe de la pente mélodique tendant vers le demi-ton. Mais nous avons, en principe, considéré le si non accidenté comme naturel, même en ton de fa, en particulier, dans les cadences à double sensible. Cette *sensible de dominante*, si l'on peut dire, entraînant souvent triton et bitonalité, est respectée dans tous les cas douteux des transpositions. Signalons qu'elle est explicitement notée dans le ms. au moins une fois (n° XIV), où tierce et sixte, n'étant pas comme de coutume si et mi naturels, mais do et fa, sont diésées toutes deux.

Ligatures descendantes de brèves et semi-brèves non obliques : Contrairement à l'usage respecté par Gennrich, qui traduit uniformément ces ligatures de 3 notes par 2 croches — 1 noire, et de 4 notes par 4 croches, quelle que soit la place respective des brèves et semi-brèves, nous avons, sur le conseil de nos anciens maîtres, respecté dans chaque cas, la relation de ces valeurs. Nous signalerons les variantes de transcription résultant de ce principe en renvoyant au présent paragraphe.

Traduction du texte : Suivant en cela l'exemple donné par notre maître G. Cohen, nous avions à respecter simultanément sens, rythme, rime et sonorité du mot. En cas de conflit, nous n'avons pas craint de sacrifier le sens littéral d'un mot au rythme et au sens général du texte.

APPARAT CRITIQUE

Nous ne relevons pas ici les erreurs de de Coussemaker, dont l'édition est entièrement remplacée par celle de Gennrich. Par contre, nous notons soigneusement les variantes de lecture de Gennrich et les corrections apportées aux manuscrits.

Abréviations

ms.	manuscrit.
LV.	manuscrit La Vallière.
Ca	— de Cambrai.
Genn.	GENNRICH, *Rondeaux etc.*, t. 1.
X, 3, 1 :	rondeau n° X, mesure 3, 1er temps.
sup.	partie de superius.
ten.	— de teneur.
alt.	— d'altus.
VAR.	variantes de lecture de Gennrich.
NOT.	notation du ms.
CORR.	corrigenda du ms.
ACC.	accidents notés dans le ms.

I. — Je muir, je muir

NOT. : refrain seul. CORR. : LV., alt., **4,** 1 : longue pour brève. Ten. et alt. **10,** 1, même faute, grattage au sup. VAR. : Genn. suppose un vers manquant aux deux mss. entre *douchete* et *Je muir*. Cette correction nous semble inutile.

II. — Li dous regars (LV)

NOT. : refrain seul. ACC. : si b à la clé ten. et alt. mais non au sup. A partir de **5** 2, sup. si b, ten. et alt. si et mi b. (si b oublié à l'alt. 2e portée). CORR. : 1re fois *de me dame* (forme picarde), 2e fois *de ma dame* (forme francienne). — VAR. : Genn. supplée ce si b. à la clé au sup., ce qui est inacceptable, au moins pour **3** 1 (mi-si-mi), laisse entre crochets le si b de **6** 1, noté dans le ms., et omet le mi b à l'altus.

II bis. — Li dous regars (Ca.)

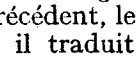
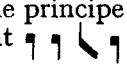
NOT. : refrain seul. Pas d'ACC. VAR. : Genn. supplée ré-mi noires (transp. si b-do) sup. **3** 2-3 : il n'est pas impossible, en effet, qu'un mi ligaturé au ré ne soit effacé dans le ms., mais nous n'en sommes pas certain.

III et III bis. — Hareu, li maus d'amer

NOT. : refrain seul. ACC. : LV., sensible notée, mais non sensible de dominante. En admettant qu'il ne faille pas suppléer de sol ♯, accident rare à cette époque, nous avons donc en cadence finale, fait notable, une véritable septième de dominante sans fondamentale. Or, on sait que les traditions pédagogiques attribuent à Monteverde les premières septièmes de dominante. Ca., n'a d'accident sur aucune des sensibles. VAR. : le fa de plique, sup. **4** 2, est naturel chez Genn. Var. de rythme, ten. **4** 1-2, cf. introd. p. 34.

IV. — Fines amouretes

NOT. : refrain, couplet et reprise du refrain, LV. jusqu'à *si ne* (*sai*), Ca. jusqu'à *Fines* (*amouretes*). ACC. : fa ♯ ou b (transp. ré ♯ ou ♮) notés. Sup. **2** 2, Ca. note le ♯ mais oublie le ♮. Le sol ♯ de la transp. correspond au si sans accident.

CORR. et VAR. : LV., graphie assez fautive, comme l'atteste Ca. Longues pour brèves : ten. **2** 2, **5** 2, **6** 2, **8** 2, **11** 2 ; alt. **1** 1, **2** 2, **3** 2, **5** 2, **6** 2, **7** 2, **9** 2. Brèves pour longues : ten. **8** 1, alt. **4** 1. Longues redoublées inutilement : sup. **2** 2, **6** 1, **10** 2 ; ten. **2** 1 ; **10** 1. Toutes ces fautes recopiées à la reprise. Deux notes sautées, sup. **7** 1. Brève finale intempestive dans une ligature de semi-brèves ten. **8** 1. La graphie de Ca, bien meilleure, justifie toutes les corrections, qui s'imposent d'elles-mêmes. Une seule étourderie dans Ca : sup. **5** 1, longue pour brève. Trous dans le ms. : sup. **6** 2, enlevant la note finale, et alt. **3** 1, laissant subsister l'amorce d'une ligature de 3 notes à propriété opposée. Genn., II, 77, conjecture do-si-do. Notre do-si-la (transp. la-sol ♯ fa ♯) nous paraît bien plus conforme à l'harmonie de l'époque d'Adam. Ten. **2** 1-2, Genn. corrige différemment les fautes de LV. : au lieu d'admettre simplement une longue indûment répétée, comme à sup. **2** 2, ce que justifient à la fois le précédent, le principe de l' « emendatio minor » et la graphie correcte de Ca, il traduit  comme  , ce qui paraît bien loin du texte.

V. — A Dieu commant amouretes

NOT. : refrain seul. Sans ACC. : sol ♯ correspond au si naturel. VAR., mes. 10 : cf. introd. p. 34.

VI. — Dame, or suis traïs

NOT. : refrain seul. ACC. : si b (sol ♭) à l'alt. seul à partir de mes. 4 CORR. : graphie assez fautive. Ten, **1** 1, **10**, ligatures de semi-brèves valant 1 brève au lieu d'une longue figurant à sup. et alt. — Genn. corrige différemment : il admet la ten. comme exacte et corrige sup. et alt. Il corrige de même tout ce qui, dans la suite, contrecarre la marche régulière d'un second mode rythmique sans substitutions : longues corrigées en brèves **1** 1 sup. et alt., **4** aux trois voix, **10** sup. et alt. Notre proposition est loin d'être une certitude, mais elle réduit les corrections et aboutit à un second mode avec substitutions régulières. Alt. **11**, propr. opposée fautive.

VII. — Amours et ma dame aussi

NOT. : refrain, plus note initiale du couplet. ACC. : si b (sol ♭) à la clé à l'alt. seul. Aux autres voix, le sol ♯ correspond à un si non accidenté. VAR., sup. **6** 3, cf. introd. p. 34.

VIII. — Or est Baiars

NOT. : refrain seul. CORR. : alt. **7** 2, haste de propriété abusive ; la ligature du passage correspondant, **4** 2, est correcte (sans propriété ni perfection). VAR. : Genn., mes. 6, 10, 26, 30, transcrit les doubles-longues du ms. comme des longues simples, ce qui l'amène à négliger la barre de silence de **9** 2 et **29** 2. Nous avons nous-même commis la même erreur en 1935 dans l'appendice du Jeu de Robin, éd. G. Cohen. Sup. et alt. **12** 2, Genn. néglige les variantes du ms. pour reproduire symétriquement **8** 2.

IX. — A jointes mains vous pri

NOT. : refrain et couplet jusqu'à *quant* (*je vous voi*). Sans ACC. : sol ♯ correspond à si naturel. VAR. : rythme, sup. et ten. **2** 3, cf. introd. p. 30.

X. — Fi, maris

NOT. : refrain et couplet jusqu'à *a* (*tour*). ACC. : si b (transp. sol naturel) à la clé, à l'altus seul. CORR. : le couplet, sup. **4** 2, donne (en transposition) mi croche contre ré-mi doubles-croches du refrain. Ten. et alt. **1** 2, longue pour brève : *id.* alt. **2** 1 ; seule, la faute de ten. **1** 2, est répétée à la reprise : les autres sont corrigées.

XI. — Hé Diex, quant verrai

NOT. : refrain seul. Sans ACC. : sol ♯ correspond à si naturel. VAR. : sup. **2** 2 : cf. introd. p. 34.

XII. — Diex, comment porroie

NOT. : refrain seul. ACC. : alt., si b (fa naturel) à la clé. Pas de sensible accidentée. VAR. : Genn. traduit la plique de sup. **4** 2 par un sol (transp. ré), ce qui est également possible.

XIII. — Trop desir a veoir

NOT. : refrain seul. ACC. : sup. sans accident : le si ♮, **2** 2, est garanti par l'harmonie. Ten. et alt., si b à la clé. CORR. et VAR. : **2** 1, sup. manque la haste de propriété ; alt. propriété opposée abusive. Sur la syllabe *ave*oir (trad. à *re*voir), Genn. voit à l'altus une plique qui nous échappe. **2** 2, alt., nous voyons mal si la haste de propriété manque ou non.

XIV. — Bone amourete

NOT. : refrain seul. ACC. : **3** 2, les sensibles de tonique fa (sup.) et de dominante do (ten.), en transposition, ré et la, sont toutes deux diésées. Le ré ♮ correspond au fa sans accident, le sol ♯ au si naturel. VAR. : **3** 2, sup. et ten., cf. introd. p. 34.

XV. — Tant con je vivrai

NOT : refrain et couplet jusqu'à *partirai*. ACC. : sup. fa ♯ (do ♯) et b (do ♮) mes. 4, 6, 8. Ten. fa ♯ (do ♯) **4** 2. Le sol ♯ de **6** est hypothétique et pourrait être supprimé. Le sol ♮ de **8** correspond à do naturel, et fa ♯ à si naturel. VAR. : Genn. ne bémolise pas la plique sup. **1** 1. Rythme de sup. **1** 2, **2** 2, **4** 2, etc. : cf. introd. p. 34. Rythme différent aussi sup. **8** (six notes égales), par correction de valeur des deux dernières notes ligaturées. Nous préférons interpréter sans correction, en imperfectant la première longue par les deux semi-brèves qui suivent, Note finale, **9** 1 : Genn. interprète en double longue : nous préférons longue simple, symétrique aux mes. **5** et **7** : la graphie du ms. permet l'hésitation.

XVI. — Diex soit en cheste meson

NOT. entière, refrain et couplet, jusqu'à la reprise *Diex soit*. ACC. : si b (sol ♮) à la clé à l'altus entre **6** et **9**. Mes. **9**, si ♯ (sol ♯) à la clé à l'altus, si b (sol ♮) à la clé à la teneur. Mes. **12**, si b (sol ♮) à la clé au sup. Mes. **17**, rien à la clé. **23**, b à l'altus, 27, b à la teneur. VAR. : Genn. **12** 2, omet le b (sol ♮) sup. et ten., et l'ajoute entre crochets **13** 2, sup., alors qu'il est encore régi par l'accident omis. Altus, **4** 3, plique omise. **9** 3, omission du si ♯ (sol ♯). Var. de rythme, ten. **24 25**, alt. **13, 19**, cf. introd. p. 30. La teneur est reproduite par Genn. dans *Formenlehre*, p. 78, comme type de ballade, avec les fautes de typographiie suivantes, à corriger : dans le schéma, ligne 3, lire après ε : *z* au lieu de α ; dans la musique, ligne 1, dernière note, fa au lieu de sol ; ligne 3, ajouter sur la 5e mesure un *z* et baisser le bémol d'un interligne.

TABLE ALPHABÉTIQUE

	Nos	Pages
A Dieu confie amourettes	5	12
A jointes mains vous dois	9	20
Amour, et ma dame aussi	7	16
Bonne amourette Me tient gai	14	27
Dame, suis trahi	6	14
Dieu, comment pourroie	12	24
Dieu soit en cette maison	16	30
Fi, mari, de votre amour	10	22
Fines amourettes j'ai	4	10
Haro, le mal d'aimer	3	8 et 10
Hé, Dieu, quand verrai	11	23
Je meurs, je meurs d'amourette	1	2
Le doux regard de ma dame	2	4 et 6
Or est Bayard en la pâture	8	18
Tant que je vivrai	15	28
Trop désire à revoir	13	26

Introduction IV
Notes pratiques d'exécution VII
Appendice musicologique 33

Paris Imp. Mounot Janv. 1959

LA MUSIQUE CHORALE EN FRANCE

du XIIIe au XVIe Siècle

ADAM DE LA HALLE

RONDEAUX à 3 voix égales transcrites par J. CHAILLEY.

de MACHAUT (Guillaume)

MESSE de NOTRE-DAME, dite du Sacre de Charles V (1364), à 4 voix égales transcrites par J. CHAILLEY.

Ch. BORDES

CHANSONNIER DU XVIe SIÈCLE

1. **Pierre Certon.** J'espère et crains, je me tais et supplie.
2. **Claudin de Sermisy.** Hau, hau le boys.
3. — Puis qu'en amour a si grand passe-temps.
4. **Guillaume Costeley.** Mignonne, allons voir si la rose.
5. — Puisque ce beau mois.
6. — Si c'est un grief tourment.
7. — Allons gay, gay Bergères (Noël en forme de rondeau).
8. **Gascongne.** Je ne saurais chanter ni rire.
9. **Clément Jannequin.** Au joly jeu du pousse avant.
10. — Ce moys de may, ma verte cotte vestiray.
11. — Petite Nymphe folastre.
12. **Roland de Lassus.** Bonjour mon cœur, bonjour ma douce vie.
13. — Ce faux amour d'arc et de flèches s'arme.
14. — Fuyons tous d'amour le jeu.
15. — La nuit froide et sombre.
16. — Las ! voulez-vous qu'une personne chante.
17. — L'heureux amour qui eslève et honore.
18. — Or, sus, filles, que l'on me donne.
19. — Quand mon mary vient de dehors
20. — Si le long temps à moi trop rigoureux.
21. — Si vous n'estes en bon point.
22. — Soyons joyeux sur la plaisant' verdure.
23. — Un jour vis un foulon qui foulait.
24. — Sauter, danser, faire des tours.
25. **Claude le Jeune.** Voicy du gay Printemps.
26. **Muret.** Las, je me plains.

QUINZE CHANSONS FRANÇAISES DU XVIe SIÈCLE

à 4 et 5 voix pour soli ou chœur mixte, mises en partition par Maurice CAUCHIE.

1. **Anonyme.** Il estoit un bonhomme qui venoit de Lyon (vers 1500).
2. **Pierre de la Rue.** D'ung desplaisir que fortune m'a faict (avant 1519).
3. **Claude de Sermisy.** Vive la serpe et la serpette (1528).
4. **Passereau ou Jannequin.** Hé ! gentil mareschal (1534).
5. **P. Sandrin.** Puis que de vous je n'ay aultre visage (1538) (paroles de Clément MAROT.)
6. **Godard.** Hault le boys, qui la neige surpasse (1543).
7. **P. Sandrin.** De ta blancheur qui la neige surpasse (1545).
8. **Le Moyne.** Tirez soudain, tirez, petit archer (1547).
9. **Guillaume du Tertre.** Je l'y au cœur de m'amye (1549).
10. **Jacques Arcadelt.** Margot, labourés les vignes (1554).
11. **Pierre Certon.** Fuions tous d'amour le jeu (1554).
12. **De Bussy.** Le roze fleurie (1559).
13. **Claude Goudimel.** Il me semble que la journée (1559). (paroles de Pierre RONSARD).
14. **Guillaume Costeley.** Que vaut, Catin ceste fuitte frivolle (1567).
15. **Nicolas Millot.** Le souvenir d'aymer me tient (1567).

JANNEQUIN (Clément)

MESSE "LA BATAILLE" sur les thèmes de "La Guerre".

TRENTE CHANSONS

à 3 et 4 voix pour soli ou chœur mixte.

1. Reconfortez le petit cueur de moy.
2. Assouvy suis, mais, sans cesser, desire.
3. Chantons, sonnons trompetes.
4. La plus belle de la ville.
5. Qu'est ce d'amour ? Comment le peult on paindre ?
6. De tes doulx yeulx fut distillée la goutte.
7. Las ! que crains tu, amy ? de quoi a deffiance?
8. Ce sont gallans qui s'en vont resjouyr.
9. Resveillez vous ; c'est trop dormy.
10. Où mettra l'on ung baiser favorable.
11. Quand je boys du vin claret.
12. Par fin despit je m'en iray seulette.
13. Ouvrez moy l'huys, hé ! Janneton m'amye.
14. Qui veult d'amour scavoir tous les esbatz.
15. Au premier jour du joly moys de may.
16. On vous est allé rapporter
17. Tu as tout seul, Jhan, Jhan, vignes et prez.
18. Toutes les nuictz tu m'es presente.
19. Las ! viens moy secourir.
20. Quand j'ay esté quinze heures avec vous.
21. Sur l'aubepin qui est en fleur.
22. L'aveuglé Dieu qui par tout vole nud.
23. Ventz hardis et legiers.
24. De ta bouche tant vermeille.
25. Si Dieu vouloit que je feusse arrondelle.
26. Pleust à Dieu que je feusse arrondelle.
27. Vivons folastres, vivons.
28. Ce faulx Amour d'arc et de flesches s'arme.
29. Pour quoy tournés vous vos yeulx.
30. Bel aubepin verdissant.

Collection EXPERT : " Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française "

(Demander le Catalogue spécial)

Demander notre Catalogue complet de Musique chorale

ÉDITIONS SALABERT

22, rue Chauchat, Paris-9[e]

(Collection ROUART-LEROLLE)

Printed in France